WERKBUNDFRAGEN

FLUGSCHRIFTEN DER »FORM«

Nr. 1 1928

REDEN DER MÜNCHENER TAGUNG 1928

Emil Preetorius / Alfred Weber
Wilhelm Pinder / Theodor Fischer

1992/DW Reden #41

W E R K B U N D F R A G E N

FLUGSCHRIFTEN DER »FORM«

Nr. 1

1 9 2 8

VERLAG HERMANN RECKENDORF G. M. B. H., BERLIN W 35

REDEN DER MÜNCHENER TAGUNG 1928
AM 6. JULI 1928

1 9 2 8

VERLAG HERMANN RECKENDORF G. M. B. H., BERLIN W 35

INHALT:

Prof. Emil Preetorius:
Das Problem der Qualität . . . . . Seite 5

Prof. Alfred Weber:
Kulturausdruck und Technik . . . . . „ 10

Prof. Wilhelm Pinder:
Diskussionsrede . . . . . „ 21

Prof. Theodor Fischer:
Schlußwort . . . . . „ 31

Dr. Walter Riezler:
Eine nicht gehaltene Diskussionsrede . . . . . „ 33

Copyright by
Verlag Hermann Reckendorf G. m. b. H., Berlin W 35

E. PREETORIUS

DAS PROBLEM DER QUALITÄT

Leitsätze

1. *Über den Methodenstreit in der Kunstwissenschaft: je nachdem das Werk an sich — oder dessen Entstehungsgrund Objekt der Forschung. — Drang zu einer Universalmethode.*
2. *Aus der Forschung über den Entstehungsgrund des Werkes (Kunstgestaltung als Teil der Kulturgestaltung) erwuchs die Wissenschaft der Kulturen. — Hinweis auf Alfred Weber, dessen bedeutende Kritik zu der früheren (evolutiven) und heutigen (morphologischen) Kulturbetrachtung.*
3. *Außer Theorie Wölfflin alle Kunsttheorien auch anwendbar auf andere Geistesgebiete. Aber: auch Theorie Wölfflin keine Theorie der Kunst (damit der Künstler-Qualität). Diese ist zu fordern als Grundlage allen Kunstforschens.*
4. *Beziehung des künstlerischen Schaffens zum Zeugungsakt. Kunst nur erlebbar. Aber: Wichtigkeit, dies Erleben verstandesgreifbar zu machen, Kriterium zu schaffen dafür, was Kunst sei. — Streitfragen: hohe Kunst — Kunstgewerbe, Handwerk — Maschine. — Hinweis auf Theorie Britsch, Hinweis auf Dringlichkeit von Problem und Aufgabe der Kunsterziehung.*
5. *Abwehr zweier Einwände:*
   a) daß Kunst auch ohne Theorie heute lehrbar sei;
   b) daß die künstlerische Potenz durch theoretisierende Bewußtmachung gefährdet werde.
   Weg der Menschheit der der Bewußtwerdung. — Zitat Kleist (Marionettentheater). — Schiller (Naive und sentimentale Dichtung).

Jedes Kunstwerk ist das Ergebnis eines geistigen Schöpferaktes, ist dessen Niederschlag in der Sphäre raum-sinnlicher Anschaulichkeit. Das Kunstwerk ist somit der eine Teil, die eine Seite eines ursprünglichen Erlebnisgesamtes, dessen andere Seite wir nicht haben. Je nachdem nun die Kunstwissenschaft sich mehr mit den Kunstwerken als solchen befaßt, oder aber deren Ursprung, deren höchst mannigfaltigem Erlebens-, Entstehungsgrund sich zuwendet, ist notwendig ihre Methode eine andere. Und da beide Tendenzen sich ständig wenn auch vielfach unbewußt durchkreuzen, so steht die junge Kunstwissenschaft im Zeichen einer gewissen Unklarheit der Methodik. Über diese methodischen Widersprüche hinweg aber drängt ihr Weg, auch das im Ganzen unbewußt, nach einer Universalmethode, der Methode schlechthin als letztgültiger Richte, die beide Tendenzen in sich fasse: der Kunst als autonomer Geistsphäre räumlich-sinnlicher Formgesetzlichkeit gerecht zu werden und sie dennoch einzubeziehen in den übergreifenden Zusammenhang menschlichen Geistgeschehens, die Kunstgestaltung als Teil zu erfassen der Kulturgestaltung. Und im Verfolg dieser letztgenannten Tendenz ist aus dem Schoße der Kunstwissenschaft die jüngste aller Wissenschaften, die der Kulturen gewachsen: denn es war nur ein Schritt von der Erkenntnis des künstlerischen Stils einer Epoche, einer Rasse, eines Lebensraumes — oder was immer man als die letzte schöpferische Einheit sehen mag — zu deren Stil auf dem Gesamtlebensgebiete überhaupt, nur ein Schritt von der Erkenntnis der Kunst als

einer besonderen Äußerung vieler gleichgefärbter Geistesäußerungen bis dahin, das Gesamt dieser Äußerungen, diese Stileinheit, Stilgemeinsamkeit mit bildmäßig geschultem, also fast künstlerischem oder doch denk-künstlerischem Blick als ein ineinandergewirktes und wirkendes Ganze gestalthaft zu umgreifen: die Kultur als raumverhaftete oder zeitumschriebene oder blutsverbundene organismushafte Wesenheit. — Was aber diese Kultur tiefer gesehen eigentlich sei und nur sei — die Kultur, die mit der Kunst durch so vielerlei Transmissionsriemen verbunden ist, wie es Dvorak nennt — was ihr wahrhaftiger Ausdruck sei, ihr Antrieb, ihre jeweilige Aufgabe: darüber hören wir gleich aus berufenstem Munde. Alfred Weber hat durch seine wahrhaft schöpferische Kritik an der früheren entwicklungsmäßigen und der heutigen, der morphologischen Kulturbetrachtung den Blick erst ganz geöffnet für eine tiefere Durchdringung alles geschichtlichen Geschehens als eines dynamischen Gegeneinanders artverschiedener Sphären, eine Erfassung, die die spezifische Eigenart der einzelnen Geschichtskörper ebenso wenig verkennt wie deren, von der morphologischen Betrachtung völlig übersehene, lebendig wirkende Verflochtenheit miteinander. Und die Worte Alfred Webers sollen uns aus aller fachlichen Enge hinausführen in die Weite überschauender allgemein menschlicher Perspektiven. Von diesem freien Blickfelde aus wollen wir des tieferen Sinnes unserer gebundenen, einzelnen Bemühungen neu und fruchtbar uns besinnen.

Aber noch ein Wort zuvor fachlicher, wenn Sie wollen, also engerer Art. Ich komme wieder zurück zur Kunstwissenschaft. Nenne ich Ihnen die Namen Riegl, Dehio, Dvorak, Wölfflin, Pinder, Worringer, so nenne ich damit, wie Sie wissen, ebenso viele kunstwissenschaftliche Theorien. Und Pinder meint einmal klug, daß zuletzt nur das Insgesamt all dieser Aspekte — freilich, setze ich hinzu, in jeweils verschiedenem Grad- und Mischungsverhältnis — das höchst komplizierte, unendlich vielgliedrige Gebilde der geschichtlichen Realität könne erstehen lassen. — Aber: sind all diese Theorien, mit denen Wesen und Geschichte der Kunst erfaßt werden sollen, nicht ebenso anwendbar auf alle sonstigen Geistprodukte, verstoßen sie nicht alle gegen die genannte Forderung, das Gebiet der Kunst als eine autonome geistige Sphäre, und zwar als eine der Ur-Sphären, als biologisch bedingten, geistgewordenen Ausdrucksdrang anzuerkennen — mit Ausnahme der Theorie Wölfflins, die die Geschichte der Kunst als die Geschichte des menschlichen Sehens nimmt, dargestellt durch die Geschichte der Werke? Bei Wölfflin haben wir eine lebendige Vertiefung der Anschauung von Kunst als Kunst, aber doch haben wir auch bei ihm noch kein klares Kriterium dessen, was denn Kunst und was denn gute und was schlechte Kunst sei. Denn eine wirkliche Theorie der Kunst ist notwendig zugleich eine Theorie der künstlerischen Qualität. Und ist diese nicht vor allem wichtig? Ich glaube hier nicht nur pro domo des bildenden Künstlers zu sprechen, wenn ich frage: was nützt denn alles Wissen um die Geschichte der Kunst und ihrer Ausdrucksformen ohne dies Wissen? Ja, ist es überhaupt möglich, ein kunstwissenschaftliches, kunstgeschichtliches Problem

zu behandeln ohne Erkenntnis, ohne Klarheit über das eigentliche gegen die anderen Lebensäußerungen abgegrenzte Wesen der Kunst als tragender Grundlage? Oder ist diese Erkenntnis stillschweigend allem Kunstforschen schon vorausgesetzt als eine Gewißheit vor allem Wissen, als ein Erleben? Und ist es möglich, dies Erleben, ein Erleben überhaupt theoretisch, d. h. hier begrifflich zu fassen, hat solcher Versuch einen Sinn? — So gewiß die Betrachtung der Kunstentwicklung ein Teil ist der allgemeinen Geistesgeschichte, so gewiß ist es, daß der künstlerische in einer geheimen Beziehung zum körperlichen Zeugungsakt steht als einem vom bloßen Individualwollen nur gerichteten, nicht aber hervorgebrachten Akt ganz innerlichen, überindividuellen, auf Verleiblichung zielenden Ausdrucksdranges. Dieser Vorgang ist eine von Geschichte, Volk und Zeit unabhängige Grundtendenz des Menschen und verwirklicht sich in der Welt der Erscheinungen je nach dem Verhältnis der spezifischen Begabung ihres Trägers, eben des Künstlers, in verschiedener Reinheit und Intensität. Und dieser Reinheits- und Intensitätsgrad enthält genau das, was wir fachterminologisch mit „Qualität" bezeichnen: es ist, wie Karl Wolfskeht es treffend nennt, der Lebendigkeitsgrad einer Schöpfung, und ihn zu erfassen, dazu gehört die eingeborene, gleich lebendige Reaktionsfähigkeit. Alle Kunst ist letzthin nur zu erleben und diese Erlebnisfähigkeit ist Vorbedingung sinnvollen Forschens über Kunst und deren Geschichte. Erleben aber steht jenseits des Wissens, jenseits der Begrifflichkeit. Jedoch: wenn der künstlerisch Erlebensfähige mit Tasso sagen kann, warum er leidet und warum er liebt, wenn er sein Erleben verstandesgreifbar machen kann, so ist damit eine wahrhaft fruchtbare Tat getan. Denn das heißt, die Sache der Kunst aus allen kulturellen, geschichtlichen, psychologischen Verflechtungen rein und eigenständig herausheben, es heißt, die Sache der Kunst aus ihrem höchst besonderen Tatbestand entwickeln, sagbar machen, was Kunst sei — unabhängig von Zeit und Stoff ihrer Realisierung — sagbar machen, was ein Werk der Kunst stark mache und schwach. — — Und geht nicht gerade uns hier, uns Werkbundleute, diese Frage in hohem Maße an? Herrscht nicht in unserem Kreise eine Verwirrung, eine eifervolle Gegnerschaft in gerade dieser Hinsicht? Klingt nicht immer wieder das Feldgeschrei: hie hohe Kunst — hie Kunstgewerbe, hie Handwerk — hie Maschine — was am Ende immer nur heißen soll: hie Kunst — hie Unkunst! Wollen die Einen alle angewandte Kunst ausmerzen aus dem Bezirke der, wie man sagt, wirklichen Kunst als der selbsteigenen, reinen Kunst — so wollen die anderen als lebendige Kunst, als die Kunst der Zeit nur die technischen Gebilde noch gelten lassen. — Wer hat da recht? Wo ist das Scheidewasser, das Kunst von Außerkunst, das das Künstlerische, das Geschaffen-Gewachsene sondert vom Bloß-Ästhetischen, dem Reize beziehungsvoller Kräfteharmonie, dem Ausdruck gewordenen Prinzip des kürzesten Weges? — Nun, m. D. u. H., wir haben eine Theorie der bildenden Kunst, die zum mindesten ein bedeutungsvoller Weg ist zur Klärung dieser Fragen: dieses Fragengewirrs, das durch täglich neue Schlagworte und Phrasen immer undurch-

dringlicher zu werden droht. Und das zu entwirren wahrhaftig nicht nur eine theoretische Forderung ist. Es ist die Theorie von Gustav Britsch. Und Sie werden heute von dem Schüler des allzu früh Verblichenen und dem Fortführer seiner Theorie, Kornmann, hören, wie sich aus dieser Theorie eine Unterrichtsmethode entwickeln läßt, deren unausweichliche Konsequenz und Klarheit nicht zu übertreffen sind. Und sehen Sie, hier liegt der größte Gewinn einer solch theoretisch-begrifflichen Erfassung: nur als solche, als das Wissen darum, was Kunst sei, ist das Wissen abzuleiten, wie Kunst zustande komme, wie Kunst zu machen sei. Nur im Nachweis der eigentümlichen nicht begriffs-, sondern bildlogischen Struktur, der spezifischen Gesetzlichkeit, die den besonderen Denk- oder den Nach-Denkprozeß durchdringt, dessen Ergebnis das Kunstwerk ist oder sein Verstehen: nur in diesem Nachweis ist — und damit kommen wir zum eigentlichen Thema unserer Tagung — der Weg gegeben, dem jungen Menschen die eingeborenen bildnerischen Kräfte rein zu erhalten, rein zu entwickeln, ihn lehrend unmittelbar heranzuführen an das, was letztlich nie erlernbar ist, an das Schöpferische. Denn jede Kunst ist lehrbar, nicht freilich ihr jeweils vorauszusetzender, geheimnisvoller Urakt, von dem zu reden sinnlos ist, ja die Scheu verbietet, wohl aber ihr Werden, ihre gesetzmäßige Ausübung. Sie ist lehrbar nicht bloß sinnlich durch Anschauung und Nachahmung, sie ist es wirklich erst, ja gerade heute erst durch den Einblick in die Struktur des einzelnen Werkes. Und das ist der Punkt, an dem Britsch ansetzt und mehr als bloße Handhaben bietet, eine wirkliche Lehre, eine echte Kontrapunktik der bildenden Kunst uns vermittelt. — Aber neben der Theorie von Britsch wird Ihnen heute noch eine andere Erziehungsmethode dargelegt: die von Heckmann. Und es ist interessant und fruchtbar, diese beiden Unterrichtstheorien nebeneinander kennenzulernen, deren innere Struktur sich wesentlich voneinander unterscheidet, da sie jeweils aus einer anders gearteten, allgemeinen Theorie der Kunst abgeleitet sind. Ergebnisse beider Methoden sehen Sie in der Ausstellung am Botanischen Garten. Dort sehen Sie noch eine Fülle von Kinder- und Jugendzeichnungen als Spiegelungen verschiedener Erziehungsarten: ein kleiner Ausschnitt aus einem riesenhaften Material! Es spricht beredt davon, wie überall das Bewußtsein von der Dringlichkeit des Problems und der Aufgabe der künstlerischen Erziehung wach geworden ist — wach geworden die Einsicht, daß man damit frühest zu beginnen habe, bereits beim Kinde, diesem reinen Anschauungswesen, dessen inneres Erleben wie dessen Ausdruck durchaus bildhaft sind. — Diese bildnerischen im jungen, im werdenden Menschen immer wieder neu, immer wieder ganz rein quellenden gestaltigen Kräfte recht zu fassen, rein zu erhalten, logisch — nicht begriffs-, sondern bildlogisch — stufenweise zu entwickeln — darum geht es. Es geht wie überall hier bei uns um die Kunst, die Kunst im weitesten Verstande genommen — die Kunst als Verantwortung, als Ethos, als lebensgestaltende Norm, als die Wahrerin bildstarker Anschaulichkeit in erblaßter Welt, angekränkelt vom Begriffe, deren Auge zu versagen droht.

Damit wäre ich am Ende dessen, was ich hier einleitend zu sagen habe. Aber ich will nicht schließen, ohne noch zwei etwaigen Einwänden zu begegnen, zwei Einwänden, die in gewissem Zusammenhang miteinander stehen. Der eine: ob denn ein Künstler von Rang nicht auch ohne jede Theorie lehren könne. Darauf ist bestimmtest zu sagen: nein, er kann es nicht. Er muß irgendein allgemeines Grundaxiom haben, auf das er den Unterricht stellt, soll dieser über bloße Anregung hinauskommen, Mehr, Sachlicheres, Allgemeingültigeres bieten als eine Reihe persönlicher Kunsterfahrungen, die doch nur bestenfalls Nachläufer züchten kann und Imitatoren. — In Parenthese: wir sprechen von heutigen Umständen, heutigen Menschen, heutigen Erfordernissen und nicht von denen verklungener im Göttlichen wie Handwerklichen gleich gebundener Epochen, da die bloße Nachahmung und Mitarbeit mehr einflößte, nämlich mehr ergriff als die persönlich einzelhafte Leistung des Vorbilds und Lehrmeisters. — Und dies Mehr, heute nicht mehr erreichbar, dies gilt es zu ersetzen — zu ersetzen durch bewußte, zu klarer Theorie gewordene Einsicht! Tatsächlich hat jeder Künstler (notabene, auch der nicht lehrende!) eine künstlerische Theorie, bloß ist sie meist naturwissenschaftlich orientiert oder zusammengebaut aus ganz persönlichen Erfahrungen und Wünschen und darum für andere ohne die richtende Kraft in sich schlüssiger Logik. Und es scheint uns allerdings höchst wichtig, solche Halbtheorien, die notwendig irreleiten, durch eine echte, wegweisende zu ersetzen.

Und dann der tiefere, grundsätzlichere Einwand: ob denn das Bewußtmachen des künstlerischen Arbeitsvorganges, wie es gerade die Theorie Britsch am Tatbestand des einzelnen Werkes leiste, nicht eher die schöpferische Potenz gefährde, statt sie zu fördern — die schöpferische Potenz, die in einem minder bewußten, schützenderen Dunkel allein voll sich entfalten könne. Hierauf aber ist zu sagen: der Weg der Menschheit ist der von der dumpfen Gebundenheit an seine dunklen Gründe zum immer wacheren, helleren sich selber fühlenden Bewußtsein. Und wie selbstverständlich ist es gerade der Weg der Kunst, der diesen Wandel von der Unbewußtheit zur Überbewußtheit im Verlaufe all ihrer Epochen sichtbar macht, Bild werden läßt. Das Beispiel der Theorie Britsch aber, einer Erkenntnistheorie des künstlerischen Verstehens, ja des künstlerischen Schaffens selber, dies Beispiel ist ein bedeutsames Symptom dafür, wie weit wir auf dem Weg unserer Bewußtheit gedrungen sind. Nicht gegen, sondern mit dieser Bewußtheit führt unser, der Menschheit Weg weiter. Vielleicht führt er bis zu dem Punkt, von dem Kleists tiefstes Wort gilt: daß wir ein andermal von der Erkenntnis essen müssen, um wieder in den Stand der Unschuld zu fallen. Das aber will sagen: um abermals eine Unbewußtheit zu erlangen, die aus zielendem Drang, aus klarstem Wissen erwachsen die überhellste Bewußtheit wiederum überwölbe als eine Unbewußtheit gleichsam höheren Grades, als mit Schiller zu reden, auf dessen Überlegungen jenes Kleistische Wort ja fußt, als eine zweite Naivität — eine selbsterkämpfte, selbsterrungene!

ALFRED WEBER

KULTURAUSDRUCK UND TECHNIK

Leitsätze

1. *„Die neue Sachlichkeit" ist der Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das aus einer neuen Lebensaggregierung erwächst.*
2. *Diese neue Lebensaggregierung bietet dem Menschen als physischen, geistigen und seelischen Lebensraum eine neue Welt, die im Vergleich mit seiner bisherigen beinahe dasselbe bedeutet, als sei er auf einen neuen Stern versetzt.*
3. *Das neue Lebensgefühl setzt sich am folgenschwersten durch im „neuen Bauen". Nicht die größere Zweckmäßigkeit oder die Verwendung der neuen Technik sind dessen entscheidendste Eigentümlichkeit, sondern daß aus einer der neuen Lebensaggregierung entsprechenden neuen seelischen Haltung gewollt und gestaltet wird.*
4. *Die Ablehnung aller alten Formensprache, jeder Fortführung irgendeines bisherigen Stils, die vollendete Traditionslosigkeit und der extreme Purismus haben hier ihre gemeinsame Wurzel. Als künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten sind vorerst nur übriggeblieben: Schönheit der Raumgestaltung und Farbengebung; beide zusammen die sogenannte „neue Schönheit", beide aber von weitestgehend veränderter Struktur bzw. Tönung gegenüber früher.*
5. *Das neue Lebensgefühl und sein Ausdruck sind bisher mit Sicherheit nur Angelegenheit einer intellektuellen Minderheit (Oberschicht), welche das neue Dasein spürt. Es ist zweifelhaft, wieweit sie in Wahrheit auch Ausdruck des Lebensgefühls der traditionslosen Arbeiterschaft sind. Die traditionelle Mittelschicht lehnt sie ab.*
6. *Fragen:*
   A) Ist die so verstandene und soziologisch ungegliederte „neue Sachlichkeit" bereits zu einer solchen Sicherheit ihrer Gestaltungsart gelangt, daß man sie als einen neuen Stil ansprechen kann?
   Will sie überhaupt noch Stil, d. h. befestigte Ausdrucksform des Seelischen?, oder lehnt sie diese Befestigung grundsätzlich oder z. Z. ab? Ist sie in diesem Fall nicht im wesentlichen die kulturelle Ausdrucksform einer Übergangszeit und eines in ihr verwurzelten fruchtbaren Neusuchens und Experimentierens?
   B) Gibt man dem neuen Gestaltungsringen, wie selbstverständlich, freieste Bahn, so entsteht die Frage: wie soll es sich überall, wo es mit alter Architektur zusammenstößt, d. h. zwischen sie dazwischen tritt, verhalten? Dürfen z. B. die alten Stadtbilder, sofern sie wertvoll sind, zerstört werden durch schrankenloses In-sie-Hineinplatzen noch experimentierender Form- und Farbgestaltungen einer neuen Welt? Darf große repräsentative Architektur schon auf diesen experimentierenden Formen aufgebaut werden?
   C) Wie soll sich die Auseinandersetzung mit den Schichten des alten Lebensgefühles vollziehen? Soll hier bloßer Kampf bestehen bleiben?, oder soll versucht werden, das Lebensgefühl dieser Schichten dem neuen durch Erziehung zu nähern und damit praktisch doch irgendwie an den jahrtausendealten abendländischen Stil anzuknüpfen?

Meine Damen und Herren! Wenn ich als Außenseiter in einem Kreise kunstgelehrter Leute zu dem Thema, das in den Thesen behandelt ist, das Wort ergreife, so ist es klar, daß ich nach bestimmter Richtung an Ihr Sachverständnis nicht heranreiche. Ich kann mir überhaupt nur die Aufgabe stellen, eine Art soziologischer Interpretation von dem zu geben, was Ihren Händen anvertraut ist und was Sie künstlerisch und praktisch viel besser

kennen als ich. Ich will dabei — das ist eine rein praktische, aber, wie ich glaube, für den Vortragenden nicht unwesentliche Frage — mich an diejenigen Teile dieses in Ihren Händen liegenden Schaffens wenden, die am unmittelbarsten greifbar, am sichtbarsten sind, gleichzeitig auch am folgenschwersten. Ich will also exemplifizieren an dem sogenannten „neuen Bauen". An diesem „neuen Bauen" ist meiner Ansicht nach wie in einem Vergrößerungsglas sichtbar, was wie eine große Welle als künstlerisches Ausdruckswollen unsere heutige Zeit überhaupt durchflutet.

In den Thesen, die liebenswürdigerweise verlesen worden sind, habe ich versucht, wahrscheinlich sehr unvollkommen einiges von dem mir in die Augen Springenden an den Eigentümlichkeiten dieses neuen, vor allem im „neuen Bauen", so stark ausgedrückten Schaffens zu umreißen. Wenn dort gesagt ist: „Ablehnung aller alten Formensprache" und „Ablehnung jeder Fortführung irgendeines bisherigen Stils", so ist darüber kein Wort zu verlieren. Konsequenz: weitestgehende Traditionslosigkeit und extremer Purismus, der die bisher üblichen Schmuckformen, das künstlerische Spiel, man muß sagen, beinahe wie ein Verbrechen von sich weist. Weitere Konsequenz: was man unter „neuer Schönheit" versteht, kann im wesentlichen nur noch in einer Schönheit der Raumgestaltung und der Farbengebung bestehen. Wobei die neue Schönheit der Raumgestaltung in ihrer Tektonik wiederum weit abliegt von der früheren Raumgestaltung — denken Sie an irgendeines der konsequent durchgeführten modernen Gebäude; und in der Farbengebung — denken Sie an die ausgesprochene Helligkeit, Kräftigkeit des Farbenausdrucks gegenüber einem vorher herrschenden, gesänftigten Ton — weit entfernt ist von dem, was wir in der Beziehung gewohnt gewesen sind.

Überall liegt hier dasselbe vor, wenn es auch vielleicht nicht immer als das Gleiche gesehen wird, was wie ein Erschreckendes dem traditionsgewohnten Bürger im Kubismus und im Expressionismus entgegengetreten ist, dasselbe auf einer andern Ebene, in einem anderen Tätigkeitsraum, daher mit anderer Ausrichtung. Ein jahrtausendealtes Erbgut wird beiseite geschoben, gewohnte Bedürfnisse künstlerischer, ästhetischer Art werden nicht mehr beachtet. Ein bestimmtes Schönheitsuchen gelangt nicht mehr auf seine Kosten. Wenn man zu Derartigem kommt, wie gegenstandslose Kunst, was ich persönlich nur für eine extreme Gedankenspielerei halte, wie sie neben jeder ernsten Bewegung nebenher läuft, so ist das die entkräftigte Welle von etwas, was heute tatsächlich wie ein elektrischer Strom um die Erde herumgeht und was eine grundlegende Revolutionierung bedeutet, die man sich in Wahrheit nicht tief genug gegenüber allem Überkommenen vorstellen kann. Blättern Sie in Büchern über „neues Bauen", sehen Sie sich die Corbusierschen Städtebilder und Häuserkonstruktionen an, seine Umwandlungsideen von Paris; aber nehmen Sie auch etwas, was Mies van der Rohe oder Bruno Taut oder vielleicht — das sind ja alles Dinge, die sich nicht decken, das weiß ich schon — die Dessauer Bauhütte vertritt — überall ist da baulich eine Ausdrucksform, bei der wir zunächst die Empfindung haben,

daß dem, was wir gewohnt sind, grundsätzlich ins Gesicht geschlagen wird. Es ist in Wirklichkeit eine Revolution. Und ich meine, jeder, der für Gestaltung, für die Bedeutung von künstlerischem Formungswillen überhaupt als Ausdruck eines Gesamtlebens ein Empfinden hat, muß das Gefühl haben, daß hier etwas ganz Außerordentliches, Großes geschehen ist, etwas tief Einschneidendes, das fundamentaler ist als alle bisherigen Stilwandlungen der Geschichte. Denn ein Kontinuum, das durch die Jahrtausende der Menschheit als Formensprache seelischen Ausdrucks hindurchgegangen ist — das anfangend von Ägypten bis zum Rokoko und später in unendlichen Variationen abgewandelt, stets um uns war in unserm Leben und unseren Vorstellungen —, hat sein Ende gefunden, keine Fortführung mehr, grundsätzlich keine Fortführung mehr!

Wenn ich als Soziologe zu diesem Phänomen, dessen gut oder böse nur der Künstler wirklich beurteilen kann, nicht ich — ich habe mich einzuleben oder es abzulehnen —, Stellung nehme, so kann das, was ich sage, nur in einem Versuch bestehen, die Art und Weise und dadurch auch den Grad der Notwendigkeit und damit wiederum den Tiefenpunkt einigermaßen deutlich zu machen, von dem her aus der Lebenstotalität, in der wir stehen, dieses Neue hervorbricht, hervorbrechen mußte, also die Frage nach seinem Quellpunkt und seiner Unentrinnbarkeit zu klären.

Vielleicht kann man von da aus sogar zu der weiteren Frage etwas bemerken: handelt es sich um etwas Fertiges oder noch Fließendes? Und möglicherweise dadurch wieder leichter eine Stellung finden zu der nächsten, die ich übrigens nicht behandeln will — ich hoffe, das werden meine Nachredner tun —: Wie soll das Neue mit der Traditionsmasse, der ungeheuren kristallisierten Traditionsmasse von Lebensausdruck, die wir um uns haben und die wir ja nicht wie die Paragraphen eines Gesetzbuches beseitigen können, in Verbindung gebracht werden?

Zum ersten! Ich bin mit Emil Preetorius ganz einverstanden: es ist selbstverständlich und notwendig, daß künstlerisches Schaffen sich selbst interpretiert. Das hat es seit langem getan. Man hat sich da mit Mathematik und allen möglichen Dingen und Gesichtspunkten bekanntermaßen beschäftigt. Es fragt sich nur, ob die in unserer ja vielleicht doch etwas überreflexiven Zeit vorhandenen Selbstinterpretationen der Aufgabe schon genügen, die ich mir hier gestellt habe. Vielleicht genügen sie, dann werde ich überflüssigerweise geredet haben. Vielleicht habe ich diese Interpretationen mißverstanden, dann werde ich mit Recht angegriffen werden.

Die „neue Sachlichkeit" sagt, neben manchem anderen von sich selber vor allem aus: sie gestalte, nachdem das lange vergessen war, wiederum aus dem Wesen der Dinge, dem Wesen dessen, was sie zu gestalten habe. Sie drückt das manchmal auch anders aus, indem sie sagt: aus dem Zweck. Sie sagt zweitens: Dieser Zweck könne im Rahmen unserer heutigen veränderten Technik, bei den neuen Stoffen und sonstigen technischen Mitteln nur in anderer Weise erfüllt werden als früher. Und dabei wird dann unter Um-

ständen gleichzeitig gesagt: ihre Gestaltungen wüchsen aus der Massenhaftigkeit unseres heutigen Daseins heraus oder, wie man das sehr hübsch ausgedrückt hat, sie seien die Strukturform der Masse.

Selbstverständlich ist keine dieser Selbstinterpretationen falsch! Aber ich glaube: wenn man das essentielle Wesen dessen, was vorliegt, und den Tiefenpunkt, aus dem es hervorbricht, innerhalb unserer Lebenstotalität treffen will, dann genügen sie alle doch nicht vollständig. Man muß das Phänomen — so wenigstens bin ich genötigt nach meinem Beruf zu tun — kultursoziologisch eingliedern. Gestatten Sie — und hier muß ich natürlich einigermaßen professoral werden —, daß ich zu diesem Zweck versuche, Ihnen einmal diese Lebenstotalität, die ja doch nur ein momentaner Punkt in einem sich immer fortbewegenden Strom des Daseins ist — in der Weise nahe zu bringen, daß ich sie Ihnen als das Resultat einiger großer Bewegungsvorgänge vor Augen stelle, aus denen man sich den Geschichtsprozeß zusammengesetzt denken kann.

Es wird dabei ein reiner Gedankenprozeß vollzogen, der natürlich niemals die unzerstörbare Einheit der Wirklichkeit auflösen will, der eben nur dazu vorgenommen wird, um das Hervortreten von etwas Derartigem wie dieses Neue einigermaßen begreiflich zu machen. Wobei — davon jetzt gleich weiter — dieses Neue aufgefaßt wird als ein neuer seelischer Ausdruck in einer Daseinssubstanz, die veränderte psychische und physische Objekte darbietet in dem, was ich eine neue Lebensaggregierung nenne.

Der Soziologe nun, der so an die Geschichte herantritt, sieht selbstverständlich zu allererst die verschiedenen Geschichtskörper vor sich — ich brauche sie nicht zu nennen — die in ihr aufeinanderfolgen, sich nebeneinander entfalten. Er sieht die naturalen Triebe und Willenskräfte, die sehr schwer zu bändigenden Kräfte der Menschen in deren Körpern geformt in bestimmten gesellschaftlichen Gestaltungen, Wirtschafts-, Sozial-, Staatsgestaltungen. Und isoliert er einmal das, was er da vor Augen hat, so wird er es vielleicht als die körperhafte Form des menschlichen Geschehens bezeichnen und so in seiner Vorstellung zu etwas kommen, was er den Gesellschaftsprozeß der Menschheit nennt, den Gesellschaftsprozeß, auf dessen weitere Eigentümlichkeiten ich natürlich hier nicht eingehe.

Dieser vielgegliederte Gesellschaftsprozeß, in dem die Geschichtskörper aufeinander folgen und sich nebeneinander entwickeln, ist nun, das bemerkt er weiter (— die morphologische moderne Kulturinterpretation, Geschichts- und Kulturphilosophie der letzten Zeit hat das zu wenig beachtet —), in sehr eigentümlicher Weise durchzogen von einem Kontinuum, also einer Einheit, die sich in logischer Reihenfolge fortbildet, als deren Kern die auch schon von Emil Preetorius berührte Bewußtseinsaufhellung der Menschheit von ihren frühesten Zeiten bis heute anzusehen ist. Ein Kontinuum, dessen Entfaltung seinen Inhalt nach verschiedenen Seiten ausbreitet, nach der Seite der intellektuellen inneren Beherrschung des Daseins, nach der Seite der Aufhellung des Welt- und Sehbildes, nach der Seite der intellektuellen äußeren Naturbeherr-

schung und der Effekt dieses Kontinuums, der als ein gleichmäßig sich fortsetzender am stärksten ins Auge fällt, ist die kontinuelle durch die ganze Geschichte hindurchgehende Entfaltung der Apparatur des menschlichen Daseins. Dieses Kontinuum, das wir den menschlichen Zivilisationsprozeß nennen wollen, mag Rückschläge erfahren, wenn Geschichtskörper untergehen oder große Wandlungen erfahren. Man mag die Kugelgestalt der Erde nicht mehr kennen, man mag das kopernikanische Weltsystem, das schon einmal entdeckt war, vergessen usw.: Im ganzen ist es eine Einheit, die durch die Geschichte evolviert, und zwar eine ganz merkwürdige Einheit, weil vom Standpunkt der intellektuellen Entfaltung der Menschheit eine unentrinnbare und notwendige Einheit, ein Etwas von einer Art intellektueller Präexistenz, das der Mensch langsam in sein Dasein herabzieht. Wenn wir künftig vielleicht in der Stratosphäre mit irgendeinem Werkzeug nach Amerika fliegen werden, so ist dies Werkzeug vorgebildet in der logischen Kontinuität dieser Einheit. Es ist nichts, was wir im eigentlichen Sinne schöpferisch erfinden, sondern es ist etwas, was wir als logisch vorgebildet — es gibt nur eine beste Form dafür — entdecken. Und so überall.

Nun ist schon gesagt worden: Die ältere Geschichtsphilosophie hat wie hypnotisiert auf diese Einheits-Bewegung gestarrt, sie ist infolgedessen fortschrittlich evolutiv gewesen, die neuere Geschichtsphilosophie — morphologisch eingestellt — hat diese Einheit wahrscheinlich zu stark ignoriert und jeden Geschichtskörper als eine Eigenheit unverbunden neben jeden andern gestellt. Es ist heute an der Zeit, einmal wieder an diese Kontinuität zu erinnern, sie wieder vor die Vorstellung zu bringen. Denn wir werden sehen: eine bestimmte Stelle, in der wir innerhalb dieser Kontinuität uns befinden, ist das entscheidende Datum für die Art von Lebensaggregierung, von Gruppierung der psychischen und physischen Objekte, die uns umgeben, aus der dann das, wovon ich zu sprechen habe, hervorbricht.

Dabei ist zu bemerken: Die menschliche Seele, in Geschichtskörper eingebettet, ringt, wie ich sagte, immer mit dieser evolutiv sich fortgesetzt gewissermaßen um sie herum verwandelnden Daseinssubstanz. Indem sie damit ringt und wenn diese Substanz sich verwandelt hat — ich bitte das Wort Substanz hier recht weit zu nehmen —, sucht sie immer wieder einen neuen adäquaten Ausdruck für ihr Fühlen gegenüber dem umgestalteten Dasein, für das, was man heute ja allgemein Lebensgefühl nennt, zu finden. Sie sucht, die Substanz von diesem Lebensgefühl her zu gestalten. Oder gelingt ihr das nicht, beziehungsweise sind die Bedingungen andre — im Buddhismus, frühen Christentum usw. —, so wendet sie sich verächtlich von ihr ab.

Dabei hat sie aber nun immer Vorformungen dieser Substanz, die sie umgeben, Kulturtradition um sich herum, und die auch gewissermaßen etwas Objektives sind, etwas objektiv Gewordenes, mit dem sie sich auseinanderzusetzen hat und mit dem auch und grade der produktive Mensch, das jeweilige produktive Wohin, das in der Menschheit ist, sich auseinandersetzen muß. Und daraus folgt das Resultat:

Jede neue Lebensaggregierung, jede wesentliche Veränderung der Daseinssubstanz in ihrem Aggregatzustand ruft zu einer neuen Produktivität auf, jede aber stellt auch die verantwortungsvolle Frage an die Produzierenden, wie sie sich denn eigentlich zur Kulturtradition, zu den Kulturformungen, der Daseinssubstanz, die aus früheren Zeiten ihnen überkommen sind, stellen wollen. Das ist, wie mir scheint, die große und entscheidende Grundfrage jeder Produktivitätsperiode stärkerer Art in einer neuen Lebensaggregierung. Und das zentrale, was ich Ihnen gegenüber hier behaupten will, ist dies, daß noch nie in der ganzen Geschichte die Menschheit sich in der Art, der Tiefe und Ausdehnung vor diese Frage gestellt gesehen hat wie heute.

Noch nie ist die Lebensaggregierung, die hereinbricht und von der ich in den Thesen gesagt habe, daß sie wie eine Versetzung auf einen neuen Stern wirkt, so verschieden von der alten Lebensaggregierung gewesen, in der die Menschheit sich befunden hat.

Ich bitte das nicht zu oberflächlich und zu einfach zu verstehen. Es ist nicht bloß so, daß das äußere Eingestelltsein der Menschen in das Dasein heute eine im Galopptempo vor sich gehende Umwälzung erfährt. Das ist ja eine Banalität: Eine Erde, um die man herumspricht wie um eine Litfaßsäule, bei der man sich von einem zum anderen Erdteil herüberphotographieren lassen kann, wo man von irgendeiner Eisscholle auf dem Nordmeer zu Leuten spricht, die ganz anderswo sich befinden, eine Erde, die überhaupt keinen unbekannten Platz mehr hat, die gar keine eigentlichen Gefahren außer sportlich sorgfältig aufgesuchten Gefahren für die Natur-Eroberungstendenz der Menschen bietet, eine solche Erde ist natürlich eine ganz andere als die, von der noch Goethe in vielen schönen Gedichten sprach, wenn er das schwerbeladene Kaufmannsschiff in die Gefahren der See hinaussegeln sieht, hinaus wie in eine Unendlichkeit. Jeder Raum in einer solchen Erde ist etwas ganz anderes, als er auf der früheren Erde war. Jedes Verhältnis der Menschen zueinander ist ein anderes geworden. Die Heimat des Menschen ist in eine andere Dimension gehoben oder, um es noch deutlicher zu sagen, in eine andere Dimension herabgedrückt, sie ist zu einem anderen Erlebnisgegenstand geworden als für den früheren Menschen. Das Haus des Menschen auf einer solchen Erde ist nicht mehr in dem alten Sinne sein „Heim", das, was seelisch die Erlebnisfülle seiner Existenz mit einem weiteren kleinen Raum umschließt, sondern es ist ein gefühls-, sicherlich meist stark gefühlsbetonter Aufenthaltsort unter anderen, in dem er sich immer weniger Monate seines Daseins tatsächlich dauernd aufhält. Das alles ist eigentlich so klar, daß man kaum darüber zu reden braucht.

Aber nun liegt noch mehr vor, und zwar ein wenig Komplizierteres. Es ist nämlich nicht bloß die äußere Eingestelltheit des Menschen verändert, es sind nicht bloß die äußeren Objekte in eine andere gegenseitige Aggregierung gebracht, sondern auch die ganze psychische Objektwelt des Menschen ist eine andere, ist demselben Prozeß unterworfen worden, und zwar mit dem

gleichen eigentümlichen Resultat, daß der einzelne Mensch jedem psychischen Objekt seelenhaft viel loser heute gegenübersteht, als in der früheren Welt. War er in der früheren Welt eingestellt in einen historisch-zeitlich gegebenen Raum, in dem er sich auszuleben hatte, von dem er bestenfalls einige phantastisch-romantische Ausblicke irgendwo anders hin erraffen konnte, so hat der Panszientismus und der Panhistorismus des 19. Jahrhunderts dem in der Fülle der Aufnahmemöglichkeiten der heutigen Zeit stehenden Menschen tatsächlich diesen historisch-zeitlichen Raum gesprengt. Er wirft ihm alle psychischen Objekte der ganzen Welt in seine Existenz. Denn alle geistigen Zustände, Wandlungen, kulturellen Ausdrucksformen nicht bloß der Gegenwart rings um die Erde herum, sondern auch der Vergangenheit — bis jetzt schon 25 000 Jahre vor Christi Geburt — alle diese Objekte werden ihm unaufhörlich nahegebracht. Täglich sieht er sie in seinen Zeitungen, im Kino, erfährt er von ihnen in Zeitschriften, Büchern. Sie sind ihm häufig bekannter als das, was auf der Kirchweih im Dorfe nebenan geschieht. Das heißt: die geistigen, die psychischen Erlebniswerte sind ebenso relativiert wie die äußeren Erlebniswerte. Sie sind in einen anderen Aggregatzustand gebracht. Das Verwachsensein mit ihnen lockert sich; es ist nicht mehr so fest wie früher. Man kann das auch anders ausdrücken: Alle diese Erlebniswerte sind museal geworden in einem bestimmten Sinn. So wie man in den Museen ägyptische, assyrische, griechische und andere Kunst erlebt, d. h. wenn auch noch so stark ergriffen, doch weitgehend nur momentan durch sie hindurchgeht, so erlebt man auch fast alles andere, was an geistigen Objekten einem entgegenkommt. Und das bedeutet natürlich, daß auch die Symbole, die Traditionen, daß auch das alles gewissermaßen einen Gelegenheitscharakter eigentümlicher Art bekommen hat, von dessen Bedeutung noch zu sprechen sein wird. Solche Konstatierungen müssen von jemand, der objektiv die Dinge beurteilt, glatt ausgesprochen werden, sonst hat er keine Courage.

Und dabei drittens: Unsere Bewußtseinsentwicklung, von der in den einleitenden Worten gesprochen wurde, ist — und zwar über die ganze Erde hin — an einem Punkte angelangt, welcher die Entdeckungen, die wir auf der Erde machen können, die Entdeckungen, die wir in der Geschichte noch machen können, ganz in den Hintergrund drängt gegenüber Entdeckungen, die wir in uns selber machen können, Entdeckungen in einem Tiefenraum unserer eigenen Existenz. Ich spreche hier nicht von Tiefenpsychologie; davon verstehe ich nichts. Ich spreche nur davon, daß diese Fülle der Objekte, die auf uns eindringt, jeden nicht oberflächlich Eingestellten zu einer Distanzierung veranlaßt und dadurch zu irgendeinem Herabsteigen in Gebiete des eigenen Innern, die er bisher noch nicht betreten hatte. In diesem Tiefenraum, von dem aus alle Wesenheiten der Existenz anders aussehen als früher, wissen wir aber noch nicht recht Bescheid. Es herrscht dort für uns noch eine Art von clair obscure. Nur eines ist ganz sicher: Was in den seelischen Wölbungen, in denen wir uns früher bewegt haben, pathetisch klang, uns mitgerissen hat, das widerhallt dort in sehr vielen Fällen nicht mehr mit dem-

selben echten Pathos. Eine andere Pathetik ist noch nicht an die Stelle getreten.

Wenn der heutigen Jugend nichts unerträglicher ist — soviel ich davon etwas weiß — als Pathetik, die wir Alten doch kannten und uns sehr schwer abgewöhnen, wenn diese Jugend eine deutlich ironisierende Nüchternheit besitzt, wenn sie selbst ganz ungewöhnliche Dinge, bei denen das menschliche Leben eingesetzt wird und auf dem Spiele steht, weitgehend mit einer anscheinend nur sachlichen, gewissermaßen sportlichen Leidenschaft betrachtet, dann ist das — diese von der älteren Generation oft mit soviel Ablehnung behandelte Einstellung der jüngeren — meiner Ansicht nach nicht irgendein Verschwinden leidenschaftlichen Liebens oder Hassens, sondern es ist Ablehnung gegen jede Pathetik, die nicht mehr adäquat ist. Es ist das Resultat einer verstärkten Vertiefung. Das ist der entscheidende Punkt, glaube ich, von dem man das, was die neue Lebensaggregierung bedeutet, ansehen muß.

Wobei es ihre äußere Gesamtgestalt betreffend eigentlich überflüssig ist zu sagen, daß dieser neuen Lebensaggregierung auch eine neue gesellschaftliche Totalität zuwächst — trotz des Erhaltenbleibens der alten Geschichtskörper und vieler alter gesellschaftlicher Formationen ein neuer auch gesellschaftlich nach neuen Formationen drängender tellurischer Lebensraum. Etwas einfach Unentrinnbares, das keineswegs die alten Körperhaftigkeiten und ihre Inhalte auf großen Gebieten zu zerstören braucht und wie ich glaube, auch nicht zerstören wird: die Nation, den Staat, die größere höhere Gemeinschaft, in der die Nation etwa steht, sie aber allerdings in ein anderes Verhältnis zum Ganzen setzen wird, wieder in einen anderen Aggregatzustand, in gewissem Sinne sie natürlich relativierend, gegenüber einer bisherigen Verabsolutierung.

Dies alles zusammengenommen und das mit in Betracht gezogen, was ich an inneren Konsequenzen vorwegnehmend ausgesprochen habe, ist es wohl klar, daß hier mit dem Sichdurchsetzen des Neuen ein neues Lebensgefühl gegen ein altes sich stellen muß, mit dem es zu ringen hat. Und es ist weiter klar, sofern dieses neue Lebensgefühl nach einem Ausdruck, nach einer Gestaltung strebt und sie erreicht, so kann es mit den alten Symbolen und Traditionen dafür wenig, meistens nichts mehr anfangen. Es liegt eine Zäsur zwischen den produktiven Menschen, die dieses neue Dasein voll erleben und denen, die im alten Dasein aus später anzudeutenden Gründen verbleiben, bei der für die im Neuen Weilenden die ganzen Umwandlungen des traditionellen Bestandes der kulturellen und künstlerischen Ausdrucksformen der Menschheit in einem gewissen Sinn versinken. Sie werden noch in ihrem Eigenwert verehrt, aber verschwinden für die Produktivität. Anders ausgedrückt, der Mensch dieses neuen Lebensgefühls befindet sich — es ist etwas gewagt, was ich jetzt sagen werde — allein mit der Natur, und — hier kommt jenes technische Moment der anfänglich erwähnten Selbstinterpretation herein, nur in einer etwas anderen Bedeutung, — mit der technischen Apparatur, die ihm die Erde ja doch transfiguriert, als etwas ganz anderes darbietet als den vorhergehenden Generationen.

Ich weiß nun nicht, ob Sie eine weitere Gewagtheit akzeptieren, wenn ich nämlich sage: Dieser Mensch steht also in einem bestimmten Sinn nackt wie am ersten Tage wieder da. Er hat die Natur sich gegenüber. Er hat eine technische Apparatur neben sich. Mit den ganzen Traditionen, Kulturvorformungen usw. kann er für seinen kulturellen Ausdruckswillen nichts mehr machen. Ich weiß nicht, ob es mir erlaubt ist zu sagen, daß das das eigentliche Zentrum des modernen künstlerischen Ausdruckswillen ist, diese innere Situation, die sich ja in zahllosen Erscheinungen unseres Lebens im übrigen auch ausdrückt. Der moderne Purismus ist nichts anderes als der Ausdruck dieser Bloßheit, mit der der Mensch, indem er seine Aufgabe erfüllt, dasteht, inmitten der Natur, umgeben von jener Apparatur. Und wie der heilige Franziskus seine Kleider auf dem Markte von Assisi auseinandergerissen und weggeworfen hat, so haben die Leute, in denen dieses Lebensgefühl eine Flamme wird, das Bedürfnis: Weg mit dem alten Plunder! So fühlen sie.

Dabei muß ich, um das, was ich sage, wirklich klar und unmißverständlich zu machen, noch einmal hervorheben: Es ist nicht die Technik, nicht die größere Zweckmäßigkeit, nicht das „Wesen der Dinge", es ist nicht die „Strukturform der Masse", die zu diesem Wegwerfen führt. Sondern umgekehrt: das Suchen nach dem Wesen der Dinge, das Suchen nach der Zweckmäßigkeit, das Heraustreten einer gereinigten, bloßen Massenstrukturform, z. B. beim Wolkenkratzer, ist die Folge jener tieferen Haltung. Diese ist das, was alles umstürzt und vorwärts treibt. Wobei es vielleicht gut ist, sich doch auch dies klarzumachen — hier muß ich einen Moment polemisieren: es ist ja doch nicht so, daß Säulen, Kapitäle, Giebel und Gesimse, und was alles heute auf den Müllhaufen wandert, etwa aus Zweckmäßigkeitsgründen in der Steinarchitektur fort und fort weiter angewendet, durch die Jahrtausende von Ägypten bis zum Rokoko abgewandelt worden wäre. Das waren ja alles alte Holzzweckmäßigkeiten. Was vorlag, das war das reine Spiel der künstlerischen Phantasie, die diese von der Holzarchitektur übernommene Formensprache verwendete, um ein ganz bestimmtes, jeweils wechselndes Seelisches zum Ausdruck zu bringen, es war Ausdrucksgestalt in freier Formensprache. Und so sage ich denn, um meine These zu pointieren: nicht Zement und Beton, nicht Stahl und Glas, obgleich sie alle natürlich bei ihrer vorwiegenden Verwendung bestimmte Tendenzen einer veränderten Tektonik in sich tragen — doch nicht sie sind die entscheidenden Dinge für den neuen puristischen Sinn, der ganz andere Raumgestaltungen, ganz andre Schönheit sucht, sondern diese veränderte Einstellung zum Gesamtdasein, von der ich gesprochen habe. Und wenn heute das ehrwürdige giebelige Dach in Gefahr ist, so ist — ich streite nicht über die Zweckmäßigkeit — der letzte Grund dafür, daß es Symbol ist für „Tante Mathildens Ruh"! (Bruno Taut!) — Es ist das enge, behagliche Eingebettetsein in so ein gluckenartiges Gebilde, was die freie, offene, bewegliche, ins Weite ausgerichtete Gefühlsform nicht mehr erträgt, das „erbärmliche Behagen", wie Nietzsche gesagt hat, der zuerst vorgefühlt hat, schon in den achtziger Jahren, was bei uns kommt.

Die Konsequenzen: da dieser moderne Purismus aus dem Zentrum heutiger Existenz hervorbricht, so ist meiner Ansicht nach über seine Existenzberechtigung oder Nichtberechtigung jede Diskussion — ich will mich vorsichtig ausdrücken — überflüssig. Es kann das gar kein Gegenstand der Diskussion sein, so wenig wie Gefühle. Die Frage, die auftreten kann, ist doch nur die: Ist das, was heut entsteht, schon eine definitive Form, ist es schon ein Stil, d. h. ein fixierter oder schon nach Fixierung strebender seelischer Ausdruck? Es ist eine ungeheure Sache, einen seelischen Ausdruck zur Fixierung zu bringen. Kann es als solche Fixierung schon gleichberechtigt, ebenbürtig neben frühere Stile treten?

Hier bin ich nicht sicher. Ich habe das Gefühl, daß in diesem modernen Ausdruckswollen noch unendlich viel reaktiv ist, Haß, Ablehnung, weg! negativ. Mir scheint, daß dieses moderne Ausdruckswollen — das nicht einmal ein Ornament duldet — ich habe selten oder kaum in den neuen Häusern so etwas gesehen — das freie Spiel der Phantasie zur Zeit erheblich einschnürt, damit Ewigkeitsinstinkte unterdrückt oder doch stark zurückdrängt. Ich habe die Empfindung, daß es erst noch auf eine Höhe, auf eine ruhige Höhe gelangen muß, wo es äquilibriert wird, um alsdann alles Können in sich aufzunehmen. Ich halte also das, was heute vor sich geht — aber ich lasse mich gerne belehren — für eine unendlich fruchtbare und notwendige, aber doch noch für eine Übergangsform. In eben diesem Übergangscharakter ist es natürlich mit dem in keiner Weise abgeschlossenen chaotischen Umwälzungscharakter unseres ganzen heutigen Daseins eng verschwistert.

Ist aber dieser moderne Ausdruck revolutionär, so kommt er — das wissen wir Soziologen, wenn es auch meist in der Öffentlichkeit anders gesehen wird —, selbstverständlich geistig von oben. Alle Revolutionen kommen geistig nicht von unten, sondern von oben. Sie kommen her von einer kleinen Minderheit, die eine fortschrittliche revolutionäre Theorie als „Avantgarde" bezeichnet hat und die man ohne irgendwelche Wertbetonung, wenn man die Sache einfach konstatiert, als jenen eigentümlich figurierten Teil der menschlichen Gesamtheit bezeichnen kann, der irgendeinen Produktivitätsdrang hat, durch diesen Produktivitätsdrang gezwungen ist, sich mit der Substanz auseinanderzusetzen, die ihn umgibt, und der von daher das allgemeine Schicksal zu seinem Schicksal macht, dabei natürlich das allgemeine Schicksal vorfühlt, vorerlebt. Wirksam wird etwas Derartiges — was sich sonst häufig in Bohème oder in andrer Abseitigkeit verliert — nur dann, wenn es auf eine breite rezeptive Schicht stößt, für die es wirklich adäquaten Daseinsausdruck bietet. Nun, mir scheint — ich habe mich in den Thesen darüber allerdings vorsichtig ausgedrückt — diese rezeptive Schicht, auf die das neue Wollen stößt, ist diejenige Schicht der Völker, die aus den alten Traditionen tatsächlich gesellschaftlich losgelöst ist, die am meisten in der Strukturform des neuen großdimensionalen Daseins, eines gleichzeitig maschinellen Daseins, eingebettet ist, die eben tatsächlich weitestgehend, — wenn auch nicht immer gut — in dieser neuen Lebensform, in diesen neuen Lebens-

gestaltungen schon existiert. Ich bin nicht sicher, ob die industrielle Arbeiterschaft, die ich damit meine, den Schönheits- und Formwillen des neuen Strebens, diesen herben und kargen Willen schon aufnimmt. Ich bin auch nicht ganz sicher, ob sie den Sinn der ganzen Arbeit selbst dann stets voll ergreift, wenn sie, wie in Baugenossenschaften, selbst über die Arbeit anscheinend mitbestimmt. Aber ich bin ganz sicher, daß sie ohne Schmerz Säulen, Kapitelle, trauliche Giebel und was es da alles gibt, an ihren Häusern vermissen und daß sie es mit lebhafter Freude begrüßen wird, daß diese Häuser ihre Hausfrau entlasten, daß sie gesund sind, daß sie Sonne haben, Freiheit, Licht und Helle.

Wenn also von unten her (ich exemplifiziere hier stets an diesem Beispiel des neuen Bauens) eine Kraft, eine Aufnahmefähigkeit, eine Bereitwilligkeit dem von dieser Minderheit Gefühlten und Gewollten entgegenkommt, so gerät natürlich die dazwischen liegende traditionelle Schicht in ein sehr unangenehmes Doppelfeuer. Wie sie sich verhalten soll, darüber habe ich keine Ratschläge zu geben. Ich habe nur zu konstatieren, daß sie in einer peinlichen Lage sich befindet. Denn, was da geschieht, muß ihr ja abscheulich vorkommen. Ganz selbstverständlich: sie kann es ja nicht fühlen, darum muß es ihr zuwider sein. Ich persönlich habe hier als Soziologe nicht unparteiisch — das kann man nicht — aber mit der Tendenz, möglichst objektiv zu sein, nur die Aufgabe gehabt, zu „konstatieren". — Wollen Sie ein Bekenntnis von mir — ich will es anstandshalber doch ablegen —, so sage ich: Ich habe gelernt, mit dem Neuen zu fühlen. Ich überlasse es anderen, seine Verbindung mit der traditionellen Kristallisation zu finden. Ich aber bin froh, daß ich die Haltung teilen kann, die in dem Goetheschen Wort ausgesprochen ist:

„Entzieht euch dem verstorbenen Zeug,
Lebendiges laßt uns lieben!"

WILHELM PINDER

DISKUSSIONSREDE

Ich habe nur sehr begrenzt das Gefühl, daß ich das Recht habe, hier noch etwas zu sagen, zumal mein Herr Vorredner ja sehr weit ausgegriffen hat und eine Diskussion im engeren Sinne nicht vorgesehen ist. Ich würde tatsächlich sehr gerne Ihnen die Sprechzeit zur Verfügung stellen, die für mich noch reserviert ist; denn das Eine, Wesentlichste, was ich bekunden wollte, ist ja schon in meiner Bereitschaft, hier zu sprechen, zum Ausdruck gebracht: das Erste nämlich, was ich aus meiner besonderen Lage in München zu betonen wünschte und was für mich vielleicht wichtiger ist als für Sie; es ist das klare Bekenntnis dazu, daß ich auf *Ihrer* Seite stehe und nicht auf der Seite Ihrer Gegner.

Aber wenn Sie erlauben, daß ich noch ein paar Worte sage — glauben Sie mir, ich zweifle sehr daran, ob sie Ihnen recht und lieb sind, zweifle auch, ob sie überhaupt wertvoll sind. Aber ich habe mich Ihrer Anfrage nicht ganz entziehen wollen und so will ich — nur ganz kurz — einige der Weberschen Fragen aufgreifen, die wohl nicht verlesen worden, aber in den vorher verteilten Aufstellungen mitenthalten sind. Ich will sie unter den Gesichtspunkt *einer* rücken; die für mich die allerwesentlichste ist; es handelt sich für mich nur um die Frage — allerdings ist auch diese viel zu groß, als daß ich hier mehr als sie streifen könnte — des möglichen Schicksals einer sakral begründeten Groß-Architektur.

Ich erinnere an die Frage, die ich unter A gelesen habe: „Ist diese sogenannte ‚neue Sachlichkeit' bereits zu einer solchen Sicherheit ihrer Gestaltungsart gelangt, daß man sie als einen neuen *Stil* ansprechen kann?" Ich glaube nun zunächst dieses: wenn man in Gedanken versucht, einen Querschnitt durch die Gefühle der meisten in Betracht kommenden heutigen Menschen zu ziehen, derjenigen also, die Menschen von Kultur, aber von neuem Lebensgefühle sind, — so wird man finden, daß sie alle miteinander weder bereit sind, die Frage klar zu verneinen, noch sie voll zu bejahen. Die Überzeugung wird man, glaube ich, bei kultivierten Menschen, die ein neues Lebensgefühl haben, überall finden, daß wir *auf dem Wege sind* — und auch da werden vielleicht manche nur sagen, vielleicht —, einen Stil zu bekommen, jedenfalls: erst *auf dem Wege*.

Nun hat Herr Alfred Weber sehr richtig von der „neuen Schönheit" des Raumes und der neuen Schönheit der Farbe gesprochen. Wenn ich das Negative, das ja auch schon angedeutet wurde, gleich dazunehme, könnte ich vielleicht sagen: Dasjenige, was sich als das heute Erreichte, bewußt Erreichte, in eine Doppelformel fassen läßt, wird ungefähr getroffen werden mit dem Ausdruck: *schöne Farbe und karge Form*. Daß wir das Positive daran wirklich haben, das braucht nicht bewiesen zu werden. Dafür muß man nur Augen haben. Was die innerlich neuen Menschen von heute von

der Vätergeneration unterscheidet, das ist der Wunsch, den Jeder auch in seiner Mietswohnung zum Ausdruck bringen kann: zunächst wollen wir möglichst keine Zierformen — denn normalerweise müssen sie schlecht sein —, dann und dafür aber viel Platz, freien Platz — ich wage zu sagen: vielleicht noch nicht einmal wirklich gestalteten Raum, aber wenigstens das Gefühl, daß ich mich frei bewegen kann; vor allem den Ausdruck einer schönen Farbigkeit, den Ausdruck von Helligkeit, von Freiheit — einen Raum nicht für Spezialisten, für Fachmenschen, für Stubenhocker, sondern für geistig bewegliche Menschen, die sich zugleich im Besitze eines leistungsfähigen Körpers fühlen. Als wir jung waren, war das Allererste, was wir praktisch taten, daß wir auf Vertikows, Kommoden und Schränke kletterten und die sogenannten Verzierungen abbrachen — in dem Gefühl, daß alles, was in der Hand losging, nichthingehörige Form war. Was wir jetzt empfinden als schöne Farbe und karge Form (wenn Sie diese Doppelform erlauben), das ist aber nun doch etwas wie die Koppelung von Positivem und Negativem: In der Farbe, da haben wir das Gefühl, es wird unbedingt heute ein vernehmliches Ja gesprochen; wir haben in der Farbe nie dagewesene Klänge von ungemeinem Reiz, von einer absoluten Harmonie, die tief befriedigt; wir haben eine positive Überlegenheit über die farbige Welt, in der wir schließlich alle aufgewachsen sind. Der Begriff „karge Form" dagegen enthält immer noch eine gewisse Resignation.

Nun bin ich mir bewußt, und ich möchte es betonen dürfen: das gilt wohl gar nicht so sehr für die Gefühle der Schaffenden und ihren Glauben; es gilt aber für die, die ich allein, wenn ich hier sprechen soll, halbwegs vertreten könnte; für die Nichtkünstler, für die Empfangenden, mit einem gewiß häßlichen Worte: für die *Abnehmer*, die jeder Stil durchwegs braucht. Denn die unterste Frage für einen „Stil" [d. h. hier: einen öffentlich herrschenden Groß-Stil] ist nicht, wer ihn macht und machen kann, sondern, *wer* ihn wünscht und *was* man von ihm wünscht. Darum wird man, sobald man nicht auf die Leistung selber sieht, sondern auf das Gefühl, das ihr bisher begegnet, sagen können: das Vertrauen auf die positive Form ist zur Zeit geringer als das auf die Farbe. Aber das ist schon ein Symptom. Ich rede, wie gesagt, nicht von dem, was unsere Schaffenden wollen und können, ich rede von dem, was man sich verspricht, was man ihnen zutraut, was man erwartet. Und darin spiegelt sich eine geschichtliche Situation. Diese Situation aber ist das Problem.

Eine *Situation* wie die heutige — das muß ich betonen: denn ich möchte nicht als Reaktionär mißverstanden werden, Sie sollen nicht glauben, es richte sich das gegen den modernen *Menschen!* —, eine Situation wie die heutige hängt absolut nicht von dem Maße an künstlerischer Begabung ab, das in der Welt ist. Wenn ich mich jetzt in diesem Punkt skeptisch äußere, so richtet sich das *nicht gegen die Talente;* es bedeutet nicht, daß ich mir einbilde, es gebe heute notwendig eine geringere gesamtarchitektonische Begabung als früher — vielleicht ist sie gegenüber manchen viel glücklicheren

Zeiten sogar höher —; es richtet sich gegen die *Situation*. Wir müssen rechnen mit der sehr merkwürdigen und vielleicht noch nie dagewesenen Lage — einer Möglichkeit, einer Wahrscheinlichkeit —, daß Talent und Situation in diesem Augenblicke nicht mehr und noch nicht zusammenstimmen. Es ist theoretisch durchaus möglich, daß eine Fülle von starken Begabungen da ist, denen durch eine übermächtige Situation an einem bestimmten Punkte das Feld versperrt wird — *vielleicht* nur vorläufig, ich sage ohne weiteres: *hoffentlich* nur vorläufig. Daß eine solche Situation da ist, kann man schon aus der Tatsache allein erschließen, daß wir davon *sprechen* — von der Möglichkeit und Berechtigung eines Stiles, von seinen Aussichten. Welcher Punkt das aber ist, das scheint mir der Webersche Gedankengang anzudeuten, wenn unter IV nicht positiv von der *Form* die Rede ist, d. h. von derjenigen organischen Gestaltung, die aus dem Großen heraus das Detail als seine Konsequenz erzeugt, vom Raume durch die Glieder, die ihn verwirklichen, bis zum Ornament als dem notwendig Letzten, der einzelnen Erscheinung als der Konsequenz aus dem Ganzen.

Nun können wir fragen: Wo ist das bisher überall geschehen — ich jedenfalls gehe nicht so weit, zu glauben, alle Geschichte sei sozusagen für uns erledigt —, wo ist geschehen, daß große Form aus sich heraus ein variables, aber innerlich gleichgestimmtes, d. h. in sich stilsicheres Formengut bis ins kleinste Detail erzeugte? Wenn wir uns darüber klar werden, so kommen wir auch der Beantwortung der Frage näher, die Herr Alfred Weber unter B gestellt hat: „Wie soll sich das Neue überall, wo es mit alter Architektur zusammenstößt, d. h. zwischen sie dazwischentritt, verhalten? Dürfen z. B. die alten Stadtbilder, *sofern sie wertvoll sind,* zerstört werden durch *schrankenloses In-sie-Hineinplatzen noch experimentierender Form- und Raumgestaltungen einer neuen Welt?*“ Gleich anschließend ist dann die sehr verwandte, vielleicht noch wesentlichere Frage gestellt: „Darf große repräsentative Architektur schon auf diesen experimentierenden Formen aufgebaut werden?“

Ich gestehe im voraus — und ich werde mich damit bei einem Teile von Ihnen unbeliebt machen —, daß ich beide Fragen verneine. [Der Referent hat, nebenbei gesagt, durchaus nicht den Eindruck gehabt, daß A. Weber sie bejahen wollte. Die hier durch Schrägdruck hervorgehobene Formulierung Webers spricht wohl eher dagegen.] Warum verneine ich sie? — So wenig man prophezeien kann, so sehr kann doch Geschichte zum mindesten Gegenwärtiges erklären und bestätigen. Die Welt nun, aus der die Formgestaltung in allen Kulturen, die wir überhaupt beobachten können, in erster Linie gekommen ist, ist niemals die Welt der „Zwecke“ gewesen. Die Welt, aus der die großen Baustilformen kommen, ist eindeutig die sakrale. Das gilt für Ägypten, Indien, China, für jedes Naturvolk. Das gilt in allererster Linie für die Welt unserer eigenen Vorfahren, für die mittelalterliche Kultur. Es scheint problematisch für Griechenland, wo ja die Archäologen gerne sagen, daß der Tempel vom Hause komme. [Aber wahrscheinlich fehlt

uns da doch die geschichtlich älteste Beobachtungsstrecke.] Ich persönlich würde immer dazu neigen, das Umgekehrte zu glauben: Niemals kommt der Tempel vom Hause; eher noch kommt das Haus vom Tempel. Das ist die Anschauung, die heute als neue Anschauung, als die eines neuen Lebensgefühls auf allen Gebieten uns begegnet. Auch wenn man — um ein Beispiel zu nehmen — in einem einzelnen Falle bezweifelt, daß etwa selbst das Pflügen als eine religiöse, symbolische Handlung da war, ehe es eine praktische wurde — auch wenn man das vielleicht als Übertreibung bezweifelt, so ist doch alles, was wir über *Formenentstehung* (nicht: Tätigkeitsentstehung) im Zusammenhang mit scheinbarer Zweckhaftigkeit denken, heute in dieser Richtung gefestigt; so, was wir heute über Tracht denken. Bekleidung im untersten Sinne — etwas, was Sie ja hier nicht unmittelbar angeht — ist allerdings nur Zweckerfüllung. Das Fell des Eskimos ist Kälteschutz — trotzdem ist schon die Art, *wie* er es trägt, etwas anderes. Sie ist schon „Tracht". Aber wo *Tracht* entsteht, da ist sie *Schmuck,* und wo Schmuck entsteht, ist eine *Bedeutung* dahinter, ein *Symbolwert!* Der in diesem Falle sehr ungerechterweise vergessene August Schmarsow, der jetzt im 76. Lebensjahre steht, hat vor langen Jahren — weit vor allen vorher genannten Forschern — sehr wahr und tief gesagt: *„Ornament ist Wertbezeichnung."* Die Muschelringe der Neger, ihre Bemalung, ihre Tätowierung, die Kriegstrachten unserer Vorfahren — das geht aber bis in die heutige Zeit hinein —, *alle natürlich-künstlerische Formenerzeugung kommt nicht in erster Linie aus der praktischen Notwendigkeit,* nicht aus dem *„Bedürfnis"* (sozusagen „konkav"), sondern — durchaus „konvex" — *aus seelischem Überschuß.* Das alles ist seelische Selbstdarstellung, und wo seelische Selbstdarstellung Stil hat, d. h. etwas überindividuell Verbindendes, etwas Gemeinsames, da ist sie in irgendeinem Sinne religiös.

Es ist nicht anders in der großen Architektur. Die erste große Selbstdarstellung unserer Väter, von denen wir ja immerhin abstammen, lag im religiösen Bauwerke! Es kommen zwar heute immer wieder ganz phantastische Behauptungen, die oft in noch viel zu ehrender Weise ablehnend behandelt werden, z. B.: die sogenannte Gotik (die man dazu noch zu einem rein deutschen Stile umfälschen muß) sei unsere alte, germanische Zimmermannskunst, sei geadelte Hausbautechnik! Es ist schwer für einen Menschen, der ein bißchen gelernt hat, dabei ruhig zu bleiben; denn es liegt auf der Hand, daß das Umgekehrte richtig ist. Unser Kirchenbau, auch der sogenannte gotische, ruht durchaus auf einer Form, die mit der Form unseres Wohnens gar nichts zu tun hat: auf der südlichen Basilika und dem südlichen Zentralbau. Was diese Formen geeignet gemacht hat, uns selbst zu einem höheren Lebensausdruck zu dienen — indem wir sie verwandelten —, das war die sakrale Verknüpfung dieser Grundformen, ihr Symbolwert, ihr seelischer Wert, ihr Geheiligtsein durch Bedeutung. Weil sie etwas bedeuteten, was durchaus nicht mit dem Worte „Kunst" benannt werden kann — weil sie das Gotteserlebnis bedeuteten, konnte an ihnen Form entwickelt werden. Daß aber Stil aus praktischer Zweckbefriedigung entstanden wäre, ist bisher noch

nie dagewesen. [Die Türme von S. Gimignano sind nicht der „Stil" ihrer Zeit. *Wir* sehen sie heute mit einer Art von Naturgenuß und denken an die Wolkenkratzer. Aber die gleichen Menschen bauten ihren „Stil" nur im Sakralen auf. Nach den *Kathedralen* müssen wir fragen, um zu wissen, was damals „bauen" hieß. Sie stammten nicht von Zweckbauten, wie es die Streittürme von S. Gimignano waren; sie waren gleichzeitig da — aber sie sahen ganz anders aus als jene Türme, die ja auch keineswegs das künstlerische Gesicht einer *Raumgestaltung* waren.]

Der Sakralbau ist keineswegs die Steigerung des profanen Privatbaues, wie man das manchmal gedacht hat. Bisher ist er es jedenfalls noch nie gewesen. Sakrales und Profanes stehen nicht auf einer Linie, sie sind nicht komparativ zu lesen, sie liegen auf zwei ganz verschiedenen Ebenen. Das mittelalterliche Haus, die Burg, das Rathaus, können abgeschwächt widerspiegeln, was am Sakralbau gefunden wurde. Aber der Sakralbau kann nicht gesteigert reproduzieren, was das Wohnhaus fand. Praktisches Bedürfnis und seelisch-symbolischer Wert werden sich immer im Leben begegnen und durcheinanderschlingen; aber eine Zeit wie die heutige, die auf dem Punkte steht, da diskutieren zu müssen, wo andere Zeiten einfach zeugten und gebaren, muß sich des Gegensatzes der zwei Pole, die dahinterstehen, bewußt werden.

Nun ist es fast eine Banalität — so wahr ist es —, zu sagen, daß die kulturelle Situation, in der Sakralbau entsteht, heute eben nicht da ist, nämlich die Gemeinsamkeit des „Mythos" [genauer gesagt, eines wirklich *heutigen*, aber gemeinsamen religiösen Empfindens, das formenzeugend im Raume wirken könnte; *die gemeinsame Prägung des Gefühles für das Irrationale ist gemeint.* Man möge den vielleicht nicht genauen Ausdruck „Mythos" im Weiteren, in einer Art von Verabredung, in diesem Sinne verstehen.] Ganz ohne hinzusehen, was heute da ist, könnte ein gut beobachtender Mensch aus der reinen Tatsache eines fehlenden Gemeinschaftsmythos in einer so sehr begabten Zeit einfach theoretisch feststellen, wie diese Zeit bauen wird; so nämlich, wie die unsere eben baut, wie wir es sehen, wenn wir nunmehr wirklich hinblicken: Sakraler Zweck, ja darüber hinaus überhaupt gesteigerter festlich-erhabener Ausdruck auf der einen Seite, hohe Qualität der Form, reiner und moderner Stilausdruck auf der andern, stehen heute *in umgekehrter Proportion.* Privathaus, Warenhaus, Kontorhaus, Fabrik, Bahnhof stehen der reinen Qualität nach an der Spitze; und mit wenigen Ausnahmen, *im Durchschnitt,* steht am untersten Ende der Kirchenbau.

Das einleuchtendste Ergebnis des Wettbewerbes um den Völkerbundpalast, der immerhin eine Idee, nicht für Alle eine Lüge, für Manche etwas wirklich Geglaubtes, einen kommenden Gemeinschaftsmythos ausdrücken sollte, das Ergebnis war dieses: Entweder faßten die Architekten das Ganze wesentlich als eine Platzfrage, eine Bedürfnisfrage auf (wo bringe ich die Büros unter? Für wieviele Menschen brauche ich Raum? usw.), — dann entstand wie unabsichtlich zweifellos eine gewisse Gemeinsamkeit moderner Formen. Oder das Ganze wurde aufgefaßt als Wettbewerb mit dem Sakralbau — dann ent-

stand eine verlogene Monumentalität. Das für Europa kompromittierendste waren die italienischen Entwürfe. Das Gesündeste von allem war zweifellos das diesseits der Alpen Ersonnene. [Haben diejenigen, die aus dem Referenten einen lebensfremden Reaktionär machen wollten, diese Gegenüberstellung verstanden?] Es blieb als vorläufige Lehre: bindend ist für den Stilausdruck die Bescheidung auf den Zweck, die Resignation der Form, in mancher Beziehung eine Resignation der Gesinnung, von der ich gelegentlich der Besprechung des Standpunktes von Le Corbusier noch einen Augenblick reden muß. Da ist am ersten noch eine Gemeinsamkeit, aber eine Gemeinsamkeit vorwiegend negativen Charakters. Wo sie nicht da ist, herrscht das Chaos und die Lüge.

Dazwischen gibt es, wie immer, auch bei diesem Völkerbundpalast eine ganze Reihe von Begegnungs- und Mischformen. Ich glaube, Deutsche waren im wesentlichen bei diesen Kompromißformen beteiligt. [Es fehlten aber auch sehr wichtige Meister, wie Tessenow z. B.]

Bezeichnend ist, daß der bewußteste Vertreter „kommender Baukunst", Le Corbusier, ganz konsequent darin ist, daß er weiß: es handelt sich beim Bauen durchaus nicht um ein reines *Kunstproblem,* sondern es gehört dazu eine *Menschenart.* Er fordert den Corbusierschen Menschen, in der Form, daß er ihn als eine Tatsache voraussetzt; aber dieser Corbusiersche Mensch ist eine *Negation!* — Ein Leitsatz unter vielen, die Corbusier immer wiederholend bringt, heißt: *Alle Menschen sind gleich und haben die gleichen Bedürfnisse!* Das klingt positiv und ist doch nur im grammatischen Sinne ein positiver Satz, nicht inhaltlich. Da er nicht ein unverbindliches Aperçu ist, sondern eine ernste, immer wieder, mit einer dem Kino abgesehenen Technik, wiederholte Forderung, so leugnet er jenes Wesentliche, das einen gemeinsamen Mythos durchaus zuläßt, ja von diesem als Positives geradezu gefordert wird: den *schöpferischen Unterschied.* [Unterschiedene Menschen brauchen vereinigende Ideenwelten. „Einheitsmenschen" brauchen nichts Einigendes mehr.] Für diesen Einheitsmenschen, bei dem es keinen schöpferischen Unterschied mehr gibt, gehört freilich die Schlafmaschine zum Schlafen, die Wohnmaschine zum Wohnen, die Musikmaschine zum Musizieren. Ich spreche hier jetzt nur von dieser theoretischen Forderung. [Muß übrigens der Referent wirklich betonen, daß er nicht für soziale, rechtliche und politische Ungleichheit als *Forderung* eingetreten ist, sondern vom schöpferischen Unterschiede der Begabung und der menschlichen Wesensarten, der Individuen als einer unaufhebbaren *Tatsache* gesprochen hat — gar nicht vom Politischen, nur von etwas Geistigem? Aber auch hier ist er, so unglaubhaft es klingt, mißverstanden worden. Ein *kluger* Sozialist, wie Eßwein, hat ihn dagegen richtig verstanden.]

Ich würde sagen: Wollte man Corbusier, vorausgesetzt, daß seine Kunst von dem eigenen Ideal nicht abwiche, vielleicht zu ihren Gunsten (das tut sie allerdings!), wollte man ihn *in voller Einheit mit d i e s e m Ideal* in Genf bauen lassen und hätte man dann das Gefühl, das heutige Europa befriedigt

zu haben, so hieße das den Einheitsmenschen bejahen, und für meine Person erlaube ich mir zu sagen, *das wäre das Ende!* [Es ist mir dabei wohl bekannt, daß Le Corbusier durchaus nicht konsequent verfährt und beim Genfer Palast sogar mit einer Quadriga und einer Art Barockportal arbeitet. Ich spreche von seinen *Ideen* in Reinkultur. Ich sehe in jenen *Konzessionen* die größte — für den *Künstler* eher noch günstige — Blöße, die sich der „Denker" Le Corbusier gegeben hat.]

Die großen stilbildenden Individuen, die auf den Rangunterschieden der *Natur* beruhten, schufen Stil für *verschiedenartige Menschen von gleichartigem Mythos.* Was Corbusier fordert, ist ein *mythenloser Mensch ohne Unterschiede,* und der darf, will, kann und wird in keinem Sinne sakral bauen, und wenn wir an den glauben, so verzichten wir — aber das mag ja eine Hoffnung für Manche sein — total auf die Möglichkeit, in der Baukunst etwas Festliches, Erhabenes, Zusammenfassendes auszudrücken. [Dieses Festliche und Erhabene ist genau das, was eine holländische „radikale" Stimme kürzlich in der Bauhaus-Zeitschrift als „M-Kunst", d. h. als die „völlig erledigte" Monumentalkunst, bezeichnet und abgelehnt hat. Sachlich stimmen also die „Radikalen" mit dem Referenten überein. Nur das Gefühl ist verschieden.]

Nun erhebt sich freilich die Frage: Ist nicht eben jenes neue Lebensgefühl, von dem Alfred Weber redete, das Versprechen auf den „Mythos", oder auf das, was ihm entspricht? Das ist möglich, und wir wollen es gerne hoffen. Aber wir müssen auf jeden Fall sagen, daß das eine vom Künstler *allein* gar nicht zu lösende Aufgabe ist, eine Aufgabe, die weit unterhalb aller Kunst, in einer viel größeren Allgemeinheit liegt und *dort* zuerst gelöst werden muß. Es muß eben erst die Voraussetzung geschaffen werden, aus der große Stile überhaupt kommen — Stile, die ja niemals nur äußere Bedürfnisse befriedigen, sondern stets inneren Ausdruck verwirklichen. Ein Versprechen mag das vielleicht sein, aber noch nicht mehr.

Wenn man sich nun die Sache praktisch ansieht: Was kann denn eine Welt wie die heutige, in der Menschen mit sich wandelndem Gefühl, in der jedenfalls komplizierte Einzelmenschen ohne einen verbindenden Mythos leben, was kann sie eigentlich brauchen, um sich, wie wir sagen, stilistisch auszudrücken? Vorläufig scheint mir die Lage so: Die größte Aussicht muß jene Art von Kunst haben, die am *wenigsten unausweichlich* vor einer Allgemeinheit steht, d. h. alles, was sich am stärksten *freier Wahl* anbietet. Welches Buch ich lesen will, welchen Film ich sehen will, welchen Tanz ich genießen, welche Gedichte, welches Drama, welches musikalische Kunstwerk ich erleben will, das kann *ich* einzelner Mensch bestimmen. Ich höre oder höre nicht, ich lese oder lese nicht, ich gehe hin oder gehe nicht hin. Das ist der ungeheure Unterschied zunächst einmal aller sogenannten zeitlichen Künste gegen die größte räumliche. *Architektur steht,* wo sie steht. Sie ist der untersten Tatsächlichkeit, unserem wirklichen Lebensraume, der immer noch da ist, auch wenn die Erde noch so klein geworden, sie ist unserem *Boden* verhaftet. Ich kann nicht daran vorbei. *Architektur*

ist immer etwas einer Gesamtheit Zugemutetes, ganz anders als jene andere Art von Kunst; *darum muß sie von einer Gesamtheit bejaht werden* und kann nicht vom Architekten allein her entstehen. Die Werke der zeitlichen Kunst, aber auch alle jene Werke, mit denen ein großer Teil von Ihnen sich beschäftigt, alle Werke der privaten angewandten Kunst, kann ich mir *wählen.* Ich kann, um nochmals zusammenzufassen, mein Zimmer in Farben streichen, wie ich will, ich kann die Bilder hineinhängen, die ich haben will, kann die Möbel so stellen, wie ich will. Mit dem neuen Freiheits- und Platzgefühl kann ich meinen Flügel stellen, eine Decke legen, wie es mir gefällt, darauf ein Buch legen — bei anderer Gelegenheit gekauft —, darauf einen Aschenbecher stellen — bei anderer Gelegenheit gekauft — und es ergibt sich sofort eine selbstverständliche Harmonie! [Es ist die Harmonie des Ichs!] Ich kann auch in meinem Raume die Musik spielen und die Bücher lesen, die ich will. Ich erfülle meinen Anspruch und verletze keinen Gesamtanspruch. Das ist das Bereich des Individuums, das Reich der *freien* Wahl. Und wir müssen uns fragen, ob nicht ein großer Teil der Züge am neuen Menschen, die von Alfred Weber ausgemalt worden sind, in Wahrheit so sind, daß gerade *er* — dieser im Grunde „nach außen nackte" Mensch mit seinem reichen Innenleben — möglichst auch *freie* Wahl haben möchte?

Ist man sich darüber klar, so würde ich gegenüber aller großen feierlichen Architektur im heutigen Augenblicke noch ein gewiß vorsichtiges Abwarten vorschlagen. Die großen technischen und praktischen Bauten, die zum Teil ganz ausgezeichnet sind, sind unerläßlich, sie entsprechen auch allgemeinen Zweckbedürfnissen, Zweckgefühlen, *sie entsprechen auch Gefühlen,* ganz zweifellos, und sie sollen, sie müssen ihren Lebensraum haben. Wo aber nun hier und da noch in unserer Welt ein wirklich wertvolles, schönes altes Stadtbild ist — haben wir es da tatsächlich nötig, unsere neuen Formen ausgerechnet mittenhineinzuspritzen? [In der Weberschen Frage hieß es ausdrücklich „Schrankenloses Hineinplatzen!" Die Form seiner Frage bestimmt auch meine Antwort.] Können sich die nicht auch einen Lebensraum am Rande suchen? Das ist nach meinem Gefühle vorbildlich in Stuttgart geschehen mit dem ausgezeichneten Bahnhof von Bonatz, der am Rande der Stadt ist [und von da aus sich vorzüglich mit einem vorhandenen Straßenzuge verbindet. Er *führt* auf die alten Werte *zu,* — er *erkennt sie an!*] Ich bejahe vollkommen auch die sehr vornehme Zurückhaltung des Fischerschen Kunstbaues an dem schönen Stuttgarter Schloßplatze. Das ist ein Beispiel für das, was auch ich immer zulassen würde, für reservierte Angleichung auf Grund anerkannter alter Monumentalwerte, alter Kunstwerte, gruppiert zu neuem Ausdruck mit einer Bescheidenheit, die *als solche schon modern* ist. [Dieses letztere Beispiel allein beweist schon, wie falsch die gedankenlose, wenn nicht parteiisch mißgünstige Auslegung ist, der Referent habe einer *Nachahmung „altheimischer" Bauten* das Wort geredet, *imitiertes* „Rothenburg" oder „Hildesheim" befürwortet. Der Fischersche Bau ist in keiner Weise „Alt-Stuttgart"! „Angleichung" bezieht sich auf Proportion und Farbe, auf jede Art

feinfühliger Anerkennung vorhandener *Werte!* Muß ein neues Haus in eine wirklich gute alte Straße, so soll es kein altes imitieren, aber in Format und Farbe sich angleichen. Man malt ja auch keine neuen Bilder ausgerechnet auf wertvolle alte!]

Ich glaube also, daß die größten Aufgaben einer architektonischen Repräsentation des Seelischen vorläufig noch vom Standpunkte des *Wartens* aus angesehen werden sollten [Warten ist das *Gegenteil* von Hoffnungslosigkeit]; große repräsentative Architektur von völlig unsakraler Haltung würde gerechtfertigt sein nur durch einen mythenlosen Einheitsmenschen. Der ist nicht da. Der kommt auch ganz bestimmt nicht, er ist nur ein schrecklicher und häßlicher Wunsch. Kommt dagegen ein solcher Sieg des neuen Lebensgefühls, daß er nun wieder die Gründe irgendeiner (uns jetzt noch gar nicht recht vorstellbaren) Allgemeinseele schafft, dann *könnte* von selbst eine neue sakrale Architektur kommen. Dann würde man ganz von selbst imstande sein, zu bauen. *Vielleicht* — selbst dann nämlich bleibt eine Frage: ob *dann gerade* überhaupt Bauen ein so typischer Ausdruck sein wird — wenigstens in der uns geschilderten Welt, in der es eigentlich keine Heimat geben soll.

[Große Architektur ist öffentliche Kunst, soziale Angelegenheit seßhafter Gemeinschaften, nicht ohne Gemeinschaft, aber auch sehr schwer ohne Seßhaftigkeit zu denken. Würde nun die Grundbedingung der Seßhaftigkeit aufgehoben, würde wirklich die Erde so eng, die Heimat in uns so entwertet, wie sie A. Weber sogar für heute schon schildert, würde der Erdraum in unserem Bewußtsein eigentlich enträumlicht, nur noch Stätte rapider und gefahrloser *Bewegungen* — würde es wirklich so, ja, wäre es *dann* nicht eher sehr *unwahrscheinlich,* daß eine solche Welt überhaupt noch ausgerechnet in einer erdverwurzelten Kunst, der immobilsten, der festgegründeten Architektur, irgendeinen *wesenhaften,* das Größte und Höchste verkündenden Ausdruck finden könnte? Da doch jenes Größte und Höchste im *Gegenteil* der Seßhaftigkeit liegen *würde?* Würde nicht *dann* gerade nur das Beweglichste, das am leichtesten Verpflanzbare, der elektrisch übertragbare Schall, das ebenso übertragbare bewegte Bild, das Transportable, das rein Kinetische und *Unstatische* übrigbleiben? — Der Referent meint, daß zwar nicht für den Menschen, aber für seine *Architektur* gerade das Webersche Geschichtsbild den größten Pessimismus erzeugen müßte. Er selbst freilich teilt es nicht mit solcher Entschiedenheit; er glaubt noch durchaus nicht an einen so starken Schnitt, wie ihn A. Weber heute schon sehen will — als seien wir wie „auf einen neuen Stern versetzt". Er hält sogar für wahrscheinlich, daß gerade die Zukunft einen engeren Anschluß des Einzelnen an bestimmte *gewählte* — gewiß: leichter *wählbare* — Stellen der festen Erde wiederbringen wird. Vielleicht wird man sogar bald *mehr* Heimat haben als heute. Der Referent kennt ferner Menschen, die in den Dingen des „neuen Bauens" sehr radikal denken, gleichzeitig aber mit gleicher Leidenschaft Beethoven, Bach, Brahms, Reger, Chopin, Schumann, Pfitzner, Schubert sich andauernd und immer wieder erst *anzueignen* suchen, nicht als historische Betrachter,

sondern als unmittelbar *Erlebende*, für die die Zeitlage der soeben absichtlich durcheinander Erwähnten noch gar nichts *Wertendes* bedeutet, — weil in der Musik noch Kontinuität ist, weil da noch etwas *lebt*, was anderwärts verstorben oder in Schlaf versenkt erscheint, weil es da — trotz aller „Moderne" — noch keine entscheidende, also fortwährend vernichtende *Aktualität* gibt. Der dunklen Zukunft auf einigen Gebieten steht eine klare Herkunft auf anderen gegenüber. Verschiedene Ausdrucksformen des Menschen, verschiedene Künste, haben auch ganz verschiedene Schicksale. Auch unser literarisches Denken ist in voller Kontinuität entfaltet — es *kennt* überhaupt die tabula rasa gar nicht, die wir in der Architektur vor uns sehen. Seine Träger wären starr vor Staunen, wenn ihnen „Traditionslosigkeit" zugemutet würde. Ein Denker mag sich mit noch so viel Recht als „neu" empfinden. Aber da bedeutet „Neuheit" keineswegs einfach Abbruch und Urbeginn, oft vielmehr Wiederkehr; jedenfalls nur *Wandlung*. Es hat schon viel größere Wandlungen gegeben als die unseres heutigen Denkens. Und schließlich: nicht einmal die „Gefahrenlosigkeit" unserer „neuen Erde", wie sie A. Weber — abgesehen von sportlich *aufgesuchten* Gefahren — behauptet, kann der Referent zugeben. Sie bleibt gerade darin immer unsere *alte Erde;* für jede verschwundene Gefahr bringt sie neue, oft verzehnfachte, hervor: nicht *aufgesuchte* nur (der Heroentyp sucht sie heute, wie immer, auf), sondern *zu erleidende, drohende, über den Menschen stehende Gefahren*. Der *normale Verkehr* bringt sie, das normale Erwerbsleben. Nicht einmal der alte Ozean läßt sich spotten. Wenn früher hundertmal zehn Menschen untergingen, so gehen heute auf einmal tausend unter. Das ist kein großer Unterschied. Die Frage wäre nur: ob man heute weniger an Gefahren *denkt?* Auch hierin wird der ewige, tief menschliche Unterschied zwischen Mutigen und Ängstlichen mit seinen zahllosen Zwischenstufungen seine verschiedenen Antworten geben. Die Leidenschaft ist noch da, das Schicksal bleibt, der Tod ist nicht abgeschafft. Die außermenschliche Welt ist nicht entdämonisiert. *Katastrophen* gehören zum *Leben* als ein wesentlicher Faktor. Solcher Grundtatsachen gibt es viele, und sie alle behüten uns davor, jemals auf einen gänzlich „neuen Stern" zu gelangen. Wir haben gewiß für das Neue, das geschichtliches Leben beständig erzeugt, eine besonders wache Bewußtheit und horchen mit nervöser Überreizheit dahin, am stärksten die im weitesten Sinne Irreligiösen, am allerstärksten die Amusischen, besonders die Unmusikalischen und die in irgendeinem tieferen Sinne Herkunftslosen, die immer in kritischen Zeiten an die Oberfläche gelangen. Daß eine *einzelne* Ausdrucksart, wie die architektonische, in so kritischer Lage war wie heute, daß diese Lage so bewußt *gesehen* wurde, das mag „nie dagewesen" sein. Andere, gleich kritische Geschichtslagen mögen andere, gleich einmalige Züge aufweisen. Das Irrationale, das hinter *allem* Leben steht, das weit ab von Fahrrad, Auto, Flugzeug liegen kann (und nicht einmal *muß*!), das bleibt, es bleibt *uns*. Eben hier liegt die Quelle künftiger Möglichkeiten, zusammenfassender *Möglichkeiten* des Geistes. Wie sie aussehen werden, wissen wir nicht. Aber sie *müssen* da

sein, *ehe jene* erhabene Architektur, von der *allein* das Referat handelte, geschaffen werden — *könnte*. Nur im Außer-„Vernünftigen" können sie liegen. Die Bemerkung Kornmanns, daß man die wirkliche, *technische* Qualität einer Maschine nicht ästhetisch wahrnehmen könne, trifft den *Kern!* Wer das begreift, erwartet nicht von der Maschine das Höchste!]

Man würde es auf jeden Fall bereuen müssen, wenn man in vorläufigem, unbewußt verzweifeltem Gefühle so gehandelt hätte, als sei der Einheitsmensch da, wenn man an einer großen und wichtigen Stelle, wie z. B. in Genf, einer nach meinem Gefühl des erhabenen Ausdrucks noch unfähigen, noch experimentierenden, nur am Praktischen geschulten Baukunst Raum gelassen hätte. Wir wollen noch warten und uns freuen an den Werten, die Sie uns schon längst geschenkt haben und die genügend akkreditiert sind in Farbe, Geräteform und in dem großen, neuen, strengen und oft stolzschönen Ausdruck, den die praktischen Bauten haben.

THEODOR FISCHER
SCHLUSSWORT

Wenn der Werkbund sich einmal alle Jahre zusammenfindet, um sich auszusprechen, so mag das mit der Sonntagsruhe nach sechstägiger Werktagsarbeit verglichen werden. Die Kontemplation tritt an Stelle der Werktätigkeit, das Reden an Stelle der Arbeit. Und indem ich nun zum Schluß auch in diese dialektische Arbeitsstille einzutreten im Begriffe stehe, muß ich mich fragen: was berechtigt mich, in einem Kreis, dem ich ziemlich fremd geworden bin, als längst abgedankter Bundesvorsitzender noch einmal aufzutreten, gewissermaßen aus der Versenkung gespensterhaft aufzutauchen? Es geschieht zunächst auf das — in aller Freundschaft recht drängende — Verlangen der Veranstalter dieses Tages: dann aber einem inneren Zuge folgend, der mich zur Rede zu verpflichten scheint, einem Zug der Sorge um den Grundgedanken des Werkbundes. Vor ein paar Monaten ist Hermann Muthesius, der mit Karl Schmidt der eigentliche Vater des Werkbundes war, einem Unfall erlegen. Ich hatte das Glück, mit ihm wenige Tage vor seinem Tod die Stuttgarter Weißenhof-Siedlung gründlich zu studieren und in vielen Dingen die alte und trotz seltenen Verkehrs treu gepflegte Übereinstimmung neu bestätigt zu finden. Auch seinem Andenken fühle ich mich verpflichtet, davon zu sprechen, daß wenn wir vor 17 Jahren den Satz von der Vergeistigung der Arbeit prägten, die Vergeistigung nicht als ein Spiel mit sich selbst, als ein Ziel ihrer selbst hinstellen wollten, sondern die *Arbeit*, besser gesagt, das *Werk*, das wirkliche Werk war es, was uns immer Ziel und Endzweck bedeutete. Die Arbeit als eines der größten Güter zu erkennen, die dem Menschen gegeben sind, das ist das Wesentliche, wie mir scheint. Der Mensch sei fröhlich in

seiner Arbeit, denn das ist sein Teil! (Ich weiß nicht, ob Sie den alten Sprüchemeister auch so lieben wie ich.) Freude in der Arbeit! Daraus aber ableiten zu wollen, daß wir, wenn wir der Arbeit, dem Werk wieder den Wert verschaffen wollen, den sie in besseren Zeiten gehabt haben, da die Arbeit eine Freude sein konnte, daraus ableiten zu wollen, daß wir die Arbeit zu einer Art Religion machen, ist nicht zutreffend. Wohl aber darf und soll in der Arbeit etwas Religiöses liegen. Nicht als ein Narkotikum fasse ich die Arbeit auf, um allerlei Seelennöte zuzudecken, eine uns von Gott verliehene Freude ist sie, sowie wir sie sehen und empfinden: eine göttliche Gnade und Wahrheit, denn in ihr, im Schaffen ist es uns vergönnt, uns dem Schöpfer, seinen Bahnen zu nähern, soweit es dem Menschen gegeben ist. Von dieser Freude, von dieser Gnade kann ein Flimmer, ein Wiederschein in jeder Arbeit stecken. Daß heute die Summe der Freude in der Arbeit so gering ist, das ist aber das Unglück dieser Zeit, das ist auch der Grund, warum die Arbeit entgeistigt, warum das Werk erbärmlich geworden ist. Wenn auch also der Werkbundgedanke von der durchgeistigten Arbeit zuerst und zumeist die Werkstätten angeht, so soll der Theorie nicht der Mund verboten werden, dankend werden wir in den Arbeitsstuben hin und wieder ein wegweisendes Wort hören. Aber man verlange nicht, daß wir tagaus tagein Stunden an wichtigtuende Zeitschriften verwenden, deren Zahl in Deutschland nachgerade lächerlich wird. Man verschone uns mit einer lieblosen Kritik, die nicht der Sorge um die Sache entspringt, sondern nur die Eitelkeit des Kritikers verrät, die hetzt und vorwärtspeitscht, wo die keimende Pflanze Ruhe und Zeit zur Entfaltung lebensnotwendig braucht. Ein Übermaß der Geistigkeit, die sich selbst bespiegelt, bedrängt, fördert uns nur nicht, sondern verwirrt uns, und was das Schlimmste ist, diese Art von Geistigkeit gebiert das Dogma, das die Entwicklung der Dinge nach irgendeiner menschlich-kümmerlichen Idee leiten möchte, in Unkenntnis der nährenden Erdkräfte und der treibenden Licht- und Wärmewellen, die in der Arbeit, im Stoff, im Zweck nach ewigen gottgegebenen Gesetzen sich rühren und wirken. Und nicht nur die Ideologie des Theoretikers, auch der Fanatismus des Radikalen stört den Werkbundgedanken. Er gibt, selbst wenn er sonst nichts schadete, dem dumpfen trägen Widerstreben gegen das, was werden will, scheinbare Berechtigung. Das aber ist es doch, was uns eigentlich am Herzen liegt; dem, was werden will, gehört unser Sehnen und Streben, unsere ganze Arbeit. Als vor vielen Jahren Friedrich Naumann bei einer unserer ersten Tagungen hier in München die ganze Fülle seiner reinen und klaren Gedanken in der ihm eigenen vollendeten Form ausgebreitet hatte und eine tiefe Erschütterung durch die Versammlung ging, fragte ich, ob man da noch das Recht habe, über Mangel an Idealismus zu klagen. Der Werkbund muß idealistisch sein, oder er hat kein Recht mehr zu sein.

Dem, was werden will, diene der Werkbund!

Dr. WALTER RIEZLER

EINE NICHT GEHALTENE DISKUSSIONSREDE

Wie schon früher manchmal, hat auch in diesem Jahre wieder der Werkbund Männer, die außerhalb unserer Bewegung stehen, die aber mit Aufmerksamkeit und auch mit einer gewissen Billigung diese Bewegung verfolgen, gebeten, sich zu Fragen von besonderer Wichtigkeit, die uns beschäftigen, zu äußern. Nicht immer ist es so gut ausgefallen wie heute, nicht immer haben wir aus dem, was wir da hörten, so viel gelernt. Sicherlich haben viele von uns gegen manches Gehörte ihre Bedenken, und es wäre gut, man könnte sich genauer, als es jetzt möglich ist, mit den wichtigen Fragen, die angerührt wurden, auseinandersetzen.

Wahrscheinlich hat das, was Alfred Weber gesagt hat, die einhelligere Billigung gefunden. Es wird den meisten eine erfreuliche Bestätigung eigener Empfindung gewesen sein, daß er die Neuheit der Situation, in der wir uns befinden, die Tiefe der Kluft, die uns von der Vergangenheit trennt, so stark betont hat. Daß gerade ein Soziologe die Lage so sieht, ist besonders wichtig: denn wenn der im Werkbundsinne schaffende Mensch fast mit jedem Jahre deutlicher empfindet, wie eine Brücke nach der andern, die sein Schaffen noch mit der Vergangenheit verband, abgebrochen wird, wie er gezwungen wird, für neue Bedürfnisse neue Formen zu ersinnen und diese in neuen Materialien mit neuen Techniken zu verwirklichen — nicht jeder fühlt es heute schon so deutlich, aber der Kreis derer, die es fühlen, wird mit jedem Jahre größer —, so bedeutet es allerdings eine nicht geringe Beruhigung für ihn, wenn er in seinem Gefühl durch die Erkenntnis eines Wissenschaftlers, der nicht gerade sein Arbeitsgebiet, sondern ganz andere, weitere Zusammenhänge im Auge hat, bestätigt wird.

Allerdings hat gerade in diesem Punkte Wilhelm Pinder dem Soziologen widersprochen — was den nicht wundern kann, der bedenkt, daß es der Kunsthistoriker nicht wie der Soziologe vor allem mit gegenwärtigen Tatbeständen, sondern fast allein mit der Vergangenheit zu tun hat, und daß ihm die Gegenwart notwendigerweise in ihren künstlerischen Äußerungen unwichtiger erscheinen muß als die Vergangenheit — auch wenn er so voll echten künstlerischen Lebens ist, wie wir es gerade von Pinder wissen. Es wird ihn an der Gegenwart immer das mehr interessieren, was er mit der Vergangenheit in irgendeine unmittelbare Beziehung bringen kann, und er wird daher die Traditionswerte eher aufsuchen als das unbedingt Neue, wird die Kluft, auch wo er sie empfindet, nicht betonen, sondern eher zu überbrücken suchen. Daß es nun auch Traditionswerte in der Gegenwart gibt, daß nicht unser gesamtes kulturelles Leben heute schon durch eine unüberbrückbare Kluft, wie wir sie gerade bei der Baukunst fühlen, von der Vergangenheit getrennt ist, darin hat Pinder sicher recht. Nur wird er gerade in diesem Kreise, der im Gegenwartsgefühl lebt und seine ganze Kraft aus diesem Gefühl gewinnt,

nicht auf Zustimmung rechnen dürfen. Vielleicht kann die Arbeit, die der Werkbund zu leisten hat, überhaupt nur gelingen, wenn einstweilen einmal die Traditionswerte, die in unserer Zeit noch lebendig sind, außer Betracht bleiben. Ob diese Traditionslosigkeit, wenn sie sich auf alle Gebiete, auch auf unser Denken erstrecken würde (was sie einstweilen ja noch nicht tut!), ein kulturelles Glück wäre, das ist eine andere Frage, in deren Verneinung ich wohl mit Pinder einig gehe.

Doch muß auf jeden Fall auch für uns von größtem Interesse sein, wie nun jemand, der von der Vergangenheit kommt — und der dabei, wie wir zu unserer Freude gehört haben, auf unserer Seite, nicht auf der unserer Gegner steht — die Fragen, die uns vor allem berühren, ansieht, wie sich ihm vor allem die Baukunst unserer Zeit, denn um diese handelt es sich doch immer wieder, darstellt. Wobei freilich eine große, fast unüberwindliche Schwierigkeit nicht aus dem Wege zu schaffen ist: daß nämlich niemand, auch nicht der mit genialer Intuitionskraft Begabte, imstande ist, Vergangenheit und Gegenwart wirklich als zwei kommensurable Größen gegeneinander abzuwägen, weil das, was für den Blick in die Ferne als das Wichtigste, Tiefste, als der eigentliche Inhalt und Sinn eines Zeitalters erscheint, für das nahe blickende, auf die Gegenwart gerichtete Auge kaum erkennbar ist — wie es ja überhaupt viel leichter ist, von einer vergangenen Epoche ein klares, in sich zusammenhängendes, organisch sich entfaltendes Bild zu gewinnen, als von der Gegenwart, die uns unmittelbar umgibt. Um es gleich an einem Beispiel deutlich zu machen: wenn Pinder eine Äußerung des bücherschreibenden Le Corbusier anführt, so kann er daraus für die Erkenntnis des inneren Wesens dieses Baumeisters und der modernen Baukunst im allgemeinen nicht mehr gewinnen, als wenn er in die Tiefe der Kunst Lionardos oder Albrecht Dürers mit Hilfe von deren theoretischen Schriften einzudringen versuchen würde — was er bestimmt nicht tut, so wichtig diese Schriften, die zu ihrer Zeit sicherlich auch als Ausdruck des künstlerischen Wesens jener Männer galten, als geschichtliche Dokumente heute noch sein mögen. Daß der eigentliche Sinn der Kunst jener Männer in etwas anderem liegt, in einer Sphäre, die ihrer eigenen begrifflichen Erkenntnis nicht zugänglich war, das haben wir längst erkannt. Und so möchte ich auch glauben, daß das ganze Reden vom „Zweckstil", wie es heute in den Kreisen der Architekten üblich ist, nicht das eigentliche Wesen der neuen Baukunst trifft, daß etwas viel Geistigeres, Absoluteres zugrunde liegt, das heute vielleicht schon dunkel gefühlt, erst später aber klar erkannt werden kann. Und es will mir auch scheinen, als würde eine spätere Zeit auch jene auffallende Einfachheit der Form, den Verzicht auf Gliederung und Ornament, wie er sich immer mehr durchsetzt, nicht als etwas „Negatives", nicht als Ausdruck einer gewissen „Resignation" werten, sondern auch darin etwas Positives, eine ganz entschiedene Richtung auf ein geistiges Ziel erkennen. Vielleicht liegt gerade darin das Positivste, der klarste und entschiedenste Ausdruck einer bedeutsamen Wandlung, die die Menschheitsidee in unseren Tagen erfährt.

Freilich, von einer eigentlich „sakralen" Baukunst unserer Zeit möchte ich so wenig wie Pinder reden — obwohl ich nicht so radikal wie er die Möglichkeit eines Mythos in der Gegenwart leugnen möchte. (Nur daß wir noch nicht wissen, worin unsere „gemeinsame Prägung des Gefühles für das Irrationale" liegt.) Auch kann ich mich ohne weiteres nicht entschließen, den sakralen Ursprung der Baustile ganz allgemein anzunehmen: sicher reichen die Türme von S. Gimignano als Beispiel mittelalterlich-italienischen Stils nicht aus; aber vielleicht sagt uns über diesen Stil ein Sieneser Palazzo mehr als der Sieneser Dom. Doch können wir uns hier über diese schwierige und sehr grundsätzliche Frage nicht unterhalten. Das eine steht fest: daß das sakrale Bauen heute im Hintergrund steht, und daß bis jetzt kaum erste Ansätze zu einer Erneuerung der sakralen Baukunst zu sehen sind. Aber das ist ein Schicksal, das wir hinnehmen müssen und das wir auch tragen können, weil unsere Zeit an Aufgaben, die außerhalb des sakralen Gebietes liegen, überreich ist. Daß es höhere Aufgaben gibt oder doch gab — vielleicht auch einmal wieder geben wird! —, als die unseren sind, das wissen wir wohl. Aber wir können nicht darauf warten, und es ist vielleicht auch nicht recht, wenn wir allzu starren Blickes auf die fernen, höchsten, uns unerreichbaren Aufgaben der „erhabenen Architektur", von der allein Pinders Rede handelte, sehen. Der Werkbund kann sich das, was gutes Recht der wissenschaftlich forschenden Menschen ist, nicht leisten.

Doch geht uns ja viel näher als aller theoretischer Streit die Praxis an, und auf diese bezog sich die Antwort Pinders auf jene von ihm zitierten zwei Fragen Alfred Webers, die dieser allerdings, was nicht verschwiegen werden soll, aus den verlesenen Leitsätzen bereits wieder gestrichen hatte. Die erste Frage ist die nach der Möglichkeit eines *monumentalen* Bauens in den Formen des „neuen Baustils". Es ist schwer, darauf eine Antwort zu geben, die überzeugt, da bisher kaum eine Aufgabe dieser Art einem wirklich „modernen" Architekten zuteil wurde. Daß der monumentale Teil des Völkerbundpalastes in dem Entwurf von Le Corbusier, mit der großen Quadriga über dem Eingang, schon eine reife Lösung war, möchte ich nicht behaupten. Und auch was man von der vielbesprochenen, von Le Corbusier enthusiastisch gepriesenen „Salle Pleyel" in Paris gesehen und gehört hat, kann skeptisch stimmen. Vielleicht ist die Frage falsch gestellt: vielleicht gibt es heute gar keine Aufgaben, die echt „monumental" gelöst werden könnten, vielleicht führt heute jeder Versuch einer Monumentalität notwendig in das Gebiet der Lüge und Äußerlichkeit, — vielleicht wäre es richtiger zu fragen, ob es denn möglich sei, Bauaufgaben von geistig und seelisch anspruchsvollerer Art mit den „modernen" Mitteln zu lösen. Und auf diese Frage würde ich antworten: daß man es nur einmal versuchen müßte, allerdings nicht leichtsinnig und im „modernistischen" Sinne, sondern in der vollen Klarheit über die schwere Verantwortung, die damit verbunden ist, und — daß man nur die allerstärksten Kräfte, die heute in dieser Bewegung tätig sind, mit einer solchen Aufgabe betreuen dürfte.

Noch wichtiger aber ist die zweite Frage: wie das Bauen unserer Tage sich den großen Werten der alten Baukunst, den alterhaltenen Städtebildern gegenüber verhalten müsse. Was Pinder zu dieser Frage gesagt hat, ist mit einer gewissen — zustimmenden oder ablehnenden — Erregung aufgenommen worden. Doch war es ein Mißverständnis auf beiden Seiten: er hat sich sicher nicht für die „Erhaltung heimischer Bauweise" aussprechen wollen, sondern hatte nur jene extremen Fälle im Auge, wo ein wertvoller alter Bau oder ein wohlerhaltenes altes Stadtbild durch ausgesprochene „moderne" Architektur „gefährdet" werden könnte. Hier fordert er entweder Rückzug der neuen Bauten an den Rand der alten Stadt, oder aber „reservierte Angleichung in Farbe und Proportion", überhaupt „feinfühlige Anerkennung alter Werte", in jener „Bescheidenheit", die ein echt moderner Zug sei. Und da ist nun allerdings zu sagen, daß eine Frage wie diese nicht allein von einem ästhetischen Standpunkt aus, und mag er noch so hoch gewählt sein, entschieden werden kann. Es ist schlechterdings nicht durchführbar, daß man alte Stadtteile in ihrer reinen und unberührten Erscheinung dadurch erhält, daß man die neue Bebauung an den Rand verweist, es sei denn, daß man einen Stadtteil in ein Museum verwandelt, und das wäre der Ausdruck einer verhängnisvollen Resignation. Solange eine Stadt noch lebendig ist, wächst sie entweder oder sie entwickelt sich, d. h. es entstehen neue Bedürfnisse, die sich in neuen Bauten realisieren müssen. Und *wo* diese Bauten entstehen, das wird nur selten nach rein ästhetischen Gesichtspunkten entschieden. Natürlich gibt es Fälle, wo man „Rücksicht" nehmen wird oder doch müßte, — aber dann wird es mehr eine ethisch-religiöse als eine ästhetische Rücksicht sein: sicher ist es eine echte Roheit gewesen, daß man unmittelbar neben den Kölner Dom den Bahnhof gesetzt hat, und wäre es eine nicht geringere Roheit, wenn man den Bau eines Hochhauses an der gleichen Stelle gestatten würde. Aber einmal angenommen, es bestände für die Anlage des Bahnhofes gerade an dieser Stelle eine absolut zwingende Notwendigkeit: dann wäre immer noch ein Bau von ausgesprochen zweckhafter Haltung, auch bei „modernster" Formengebung eher am Platze als eine Architektur, die sich „angleicht" — wie ja auch die Kölner Eisenbahnbrücke nicht durch ihre gewaltigen Eisenformen, sondern durch die romanisierenden Aufbauten das Stadtbild stört. Und das gilt wohl ganz allgemein. Ich glaube nicht, daß das große Geschäftshaus, das Erich Mendelsohn eben jetzt mitten in das alte Stuttgart hineinstellt, die Wirkung der alten Bauten, soweit diese noch etwas taugen, mehr stören wird als ein Bau, der sich in Farbe und Proportion mehr angleicht, der „bescheidener" auftritt. Schließlich sind ja auch die Proportionen eines Baues keine reine ästhetische Angelegenheit, sondern bis zu einem sehr hohen Grade das Ergebnis von Bedürfnissen: wenn man bei einem Neubau große Fenster und hohe Räume braucht, wird man sich durch keine Nachbarschaft darin stören lassen.

Sicher bringt es die Entwicklung mit sich, daß immer wieder alte Schönheit vernichtet oder doch in ihrem ruhigen und friedlichen Dasein gestört

wird, und ich weiß mich eins mit Pinder in dem Gefühl der Trauer darüber. Aber das ist der Lauf der Welt, und den kann man nicht aufhalten. Nur glaube ich, daß am wenigsten immer noch dann verloren geht, wenn der moderne Architekt jede ihm gestellte Aufgabe mit dem größten Ernst und der leidenschaftlichsten Hingabe an seine Sache — die vor allem die seines Baues ist! — zu lösen sucht. Auch darin liegt eine „Bescheidenheit", und die hat mancher heute sehr nötig, auch da, wo keine alte Schönheit in Gefahr ist. Aber es ist das eine andere Bescheidenheit wie die des 19. Jahrhunderts, das alte Schönheit zu schonen suchte, indem es sie nachmachte und damit die schönsten alten Städtebilder verdarb. Damit verglichen, ist die Gegenwart in ihrer unhistorischen Einstellung richtig unbescheiden. Denn sie glaubt wieder an sich und wagt es, ihre eigene Sprache zu reden. Das scheint mir ein gutes Zeichen zu sein, und ich glaube, wir müssen nur dafür sorgen, daß sich diese Sprache immer mehr verfeinert, das, was mit dieser Sprache gesagt wird, immer mehr vertieft. Dann kommen wir vielleicht doch noch so weit, daß wir schließlich auch einmal mit gutem Gewissen eine alte Schönheit opfern dürfen, weil wir, wie es in früheren Zeiten war, uns zutrauen, eine neue, andersartige, aber für unser Empfinden nicht geringere an die Stelle setzen zu können!

DIE FORM

ZEITSCHRIFT FÜR GESTALTENDE ARBEIT

Organ des Deutschen Werkbundes

Herausgeber
Dr. Walter Riezler, Direktor des Städtisch. Museums in Stettin

Verantwortlicher Schriftleiter
Dr. Wilhelm Lotz beim Deutschen Werkbund, Berlin

Ab 1. Oktober 1928 monatlich 2 Hefte zum gleichen Abonnementspreis wie bisher

Die Form ist die Zeitschrift der neuzeitlichen Bewegung auf dem Gebiet der gestaltenden Arbeit. Sie unterrichtet am besten, als einzige deutsche Zeitschrift in ihrem ganzen Umfang über das gesamte Gebiet neuzeitlichen Formschaffens

Namhafte Mitarbeiter:
Architekten, Künstler, Handwerker, Politiker, Industrielle, Wirtschaftler und Kunsthistoriker

24 Seiten Kunstdruckpapier. Format DIN A 4 (21×29,7)
Abbildungen etwa 40 Autotypien

Der Zeitschrift sind beigeheftet
die Mitteilungen des Deutschen Werkbundes mit Verbandsnachrichten, Ausstellungs- und Wettbewerbsanzeigen- und Tagesberichten

---

Die Form erscheint zu Anfang und Mitte jeden Monats. Sie ist zu beziehen: direkt vom Verlag oder durch jede gute Buchhandlung. (Einzelheft 0,75 RM., halbjährlich 8,— RM., jährlich 15,— RM.) Durch das zuständige Postamt. Jeder Briefträger nimmt Bestellungen entgegen. (Vierteljährl. 4,— RM.)

Sämtliche bisher erschienenen Hefte können gegen Voreinsendung des Betrages oder durch Nachnahme vom Verlag nachbezogen werden

VERLAG HERMANN RECKENDORF G.M.B.H.
Berlin W 35, Lützowstraße 102-104 · Postscheckkonto: Berlin 77108

BÜCHER DER FORM

Im Auftrage des Deutschen Werkbundes herausgegeben von
DR. WALTER RIEZLER

Dritter Band:

GOLD UND SILBER

Deutsche Goldschmiedearbeiten der Gegenwart. 64 Tafeln Abbildungen, zusammengestellt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Wilhelm Lotz. Preis kartoniert RM. 7,50.

Vierter Band:

DEUTSCHES KUNSTGEWERBE 1925

Bilder von der deutschen Abteilung der internationalen Kunstgewerbeausstellung Monza. 64 Tafeln Abbildungen, zusammengestellt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Walter Riezler. Preis kartoniert RM. 7,50.

Fünfter Band

WANDLUNG DER FORM IM XX. JAHRHUNDERT

Von Ernst Kropp. Mit 111 Abbildungen. Preis kartoniert RM. 10,—.

Neu erschienen: Sechster Band

LICHT UND BELEUCHTUNG

Herausgegeben von Dr. Wilhelm Lotz, unter Mitarbeit von Dipl.-Ing. G. Laue, Leipzig, Dr. Walter Riezler, Stettin, Lichttechniker Eugen R. Haberfeld, Breslau, Stadtbaurat Ernst May, Frankfurt (Main), Werbefachmann Hans Kurt Rose, Berlin. Etwa 50 Seiten Text mit Aufsätzen über: Die Grundlagen der Lichttechnik, die Formung der Leuchten, Licht und Architektur, Städtebau und Lichtreklame, die Lichtwerbung und ihre Technik, Werbung durch Licht. Etwa 200 Abbildungen von Beleuchtungskörpern für alle Zwecke, beleuchteten Innenräumen, abendlichen Straßenbildern, Lichtreklame. Preis in Leinen gebunden RM. 5,—.

In Kürze erscheint: Siebenter Band

BLUMENBUCH

Die Blume im Haus, in Vergangenheit und Gegenwart, von Hanna Kronberger-Frentzen, Mannheim.

VERLAG HERMANN RECKENDORF G.M.B.H.

Berlin W 35, Lützowstr. 102-104 · Postscheckkonto: Berlin 77108

WERBEDIENST-DRUCKEREI
Berlin-Spandau, Eiswerder 130